

R.F. 16321

**LA TRADUCCIÓN DEL TERROR: UN ENFOQUE INTEGRADOR.
PROPUESTA DE TRADUCCIÓN DE "THE MASQUE OF THE RED
DEATH", "THE PIT AND THE PENDULUM" Y "THE CASK OF
AMONTILLADO" DE EDGAR ALLAN POE.**



TESIS

Dirigida en el Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la
Facultad de Filología de la Universidad de Valencia
por la Dra. Antonia Sánchez Macarro y el Dr. Javier Coy Ferrer.
En cumplimiento parcial de los requisitos para la consecución del
Título de Doctor en Filología Inglesa

escrita por

Eusebio V. Llácer Llorca.

Licenciado en Filología Anglogermánica por la
Universidad de Valencia, España.

1994



UMI Number: U602972

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U602972

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

54. 10821

LA TRANSDUCCIÓN DEL TERROR: UN ENFOQUE INTERDISCIPLINARIO
PROPUESTA DE TRANSDUCCIÓN DE "THE MASQUE OF THE RED
DEATH", "THE PIT AND THE PENITENT", Y "THE CASE OF
SUSANITA" DE EDGAR ALLAN POE.



TESIS

Elaborada en el Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la
Facultad de Filología de la Universidad de Valencia
por la Dra. Antonia Sánchez Macarro y el Dr. Javier Cay Ferrer
en cumplimiento parcial de los requisitos para la consecución del
Título de Doctor en Filología Inglesa

escrita por

Basilio V. López López

Licenciado en Filología Anglobastónica por la
Universidad de Valencia, España.

1994

Q. 335051
X. 335079



© Copyright 1994



AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todos los que de alguna forma han colaborado a que este trabajo se llevase a buen término. En primer lugar a los dos profesores que han dirigido este trabajo, la Dra. Antonia Sánchez Macarro y el Dr. Javier Coy, por su inestimable apoyo y crítica siempre constructiva.

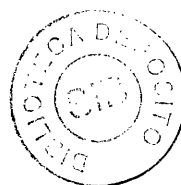
Al Dr. Juan José Coy de la Universidad de Salamanca por la amabilidad e interés demostrados cuando le fui a consultar. Al Director del Departamento de Filología Inglesa, Profesor Juan José Calvo García de Leonardo por las facilidades proporcionadas a lo largo de este trabajo. Al Rectorado de esta Universidad por la amable respuesta siempre que fui a realizar búsquedas bibliográficas y a solicitar ayudas de viaje con la finalidad de llevar a cabo mi estudio.

Al Dr. Carl Kirshner, Director del Departamento de Español y Portugués de Rutgers University, a la Dra. Wilga Rivers, profesora emérita de la Harvard University y al Dr. Robert J. Elkins, Director del Departamento de Lenguas Extranjeras de West Virginia University, por sus cordiales invitaciones para visitar sus respectivas universidades con motivo de este trabajo.

Quiero igualmente agradecer la cooperación a cuantos amigos y conocidos me han ayudado de algún modo al buen desenlace de mi trabajo, la Dra. Amparo Hurtado, profesora de la Universidad Autónoma de Barcelona en Bellaterra, de la Jaume I de Castellón y de la de Valencia, la Dra. Ana Monleón, profesora del Departamento de Filología Francesa y, por último, al profesor Darrell Dernoshek de la University of Pittsburgh por su callada y eficacísima ayuda, a José Luis Diez-Naz y Víctor Rodríguez Llorente, amigos desde hace años y, por supuesto, a Esther Enjuto, mi más tenaz correctora.

A.E.E.

Because it is the purpose of infinite players to continue the play, they do not play for themselves. The contradiction of finite play is that the players desire to bring play to an end for themselves. The paradox of infinite play is that the players desire to continue the play in others. The paradox is precisely that they play only when others go on with the game. Infinite players play best when they become least necessary to the continuation of the play. It is for this reason they play as mortals. The joyfulness of infinite play, its laughter, lies in learning to start something we cannot finish.(Robinson 1990: 188)



ÍNDICE

CAPÍTULO I. BREVE PERSPECTIVA HISTÓRICA.	
PANORAMA ACTUAL DE LA	
TRADUCCIÓN.....	1
 I.0 INTRODUCCIÓN.....	2
I.1 LA TRADUCCIÓN HASTA 1950. LA ÉPOCA PRE- TEÓRICA.....	7
I.1.1 LOS ORÍGENES Y LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA. EL SENTIDO DEL SENTIDO.....	7
I.1.2 EL OSCURANTISMO MEDIEVAL. ENTRE LA TRADUCCIÓN RELIGIOSA Y LA PROFANA.....	8
I.1.3 RENACIMIENTO Y BARROCO. PRIMERA REVOLUCIÓN DE LA TRADUCCIÓN.....	10
I.1.4 EL NEOCLASICISMO. <i>LES BELLES</i> <i>INFIDÈLES</i>	13
I.1.5 EL ROMANTICISMO. LA VUELTA AL LITERALISMO.....	14
I.1.6 LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX. EL ECLECTICISMO.....	18
I.2 LA TRADUCCIÓN EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.....	21
I.2.1 LOS PRECURSORES. DE LA PRESCRIPCIÓN A LA DESCRIPCIÓN.....	21
I.2.2 LA TRADUCCIÓN COMO OPERACIÓN ENTRE SISTEMAS LINGÜÍSTICOS.....	23
I.2.2.A LA TEORÍA DE NIVELES DE CATFORD. LOS <i>SHIFTS</i>	23
I.2.2.B LA ESTILÍSTICA COMPARADA. VINAY Y DARBELNET, GARCÍA YEBRA, MALBLANC, VÁZQUEZ-AYORA, KADE, GARNIER Y NEWMARK.....	27

I.2.3	TEORÍAS CENTRADAS EN LA INTER- CULTURALIDAD DE LA TRADUCCIÓN. NIDA Y TABER, MARGOT Y PERGNIER.....	42
I.2.4	TEORÍAS BASADAS EN LA TRADUCCIÓN COMO OPERACIÓN INTERTEXTUAL. COSERIU, MESHONNIC, HARTMANN, TOURY Y RABADÁN.....	49
I.2.5	ACERCAMIENTOS A LA TRADUCCIÓN COMO PROCESO. DELISLE, SELESKOVITCH Y LEDERER, HÖLSCHER Y MÖHLE, WILß, REISS, ETKIND, SCHOGT, PAZ, NOSSACK, DERRIDÀ.....	60
I.2.6	ENFOQUES INTEGRADORES E INTER- DISCIPLINARIOS. HATIM Y MASON, HURTADO, HOUSE, BELL, SNELL-HORNBY Y ROBINSON.....	67
I.2.6.A	EL MODELO SOCIOSEMIÓTICO. HATIM Y MASON.....	67
I.2.6.B	LA FIDELIDAD EN TRADUCCIÓN. AMPARO HURTADO.....	70
I.2.6.C	EL MODELO EVALUATIVO DE HOUSE.....	71
I.2.6.D	EL MODELO INTEGRADO DE BELL.....	72
I.2.6.E	LOS ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN DE SNELL-HORNBY.....	74
I.2.6.F	LA RESPUESTA SOMÁTICA. ROBINSON....	76
I.3	PANORAMA DE LA TRADUCCIÓN EN ESPAÑA.....	81

CAPÍTULO II. ACERCAMIENTO GENERAL A LA TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN.....89

II.0	INTRODUCCIÓN.....	90
II.1	LENGUAJE Y TRADUCCIÓN. REALIDAD O QUIMERA. POSIBILIDAD O IMPOSIBILIDAD.....	91

II.2	CONCEPTOS TRADICIONALES VS. PERSPECTIVAS ACTUALES.....	96
II.3	CLASIFICACIÓN DE LA TRADUCCIÓN: MODALIDADES, TIPOS, METODOS, CLASES.....	101
II.4	COMUNICACIÓN E INTERPRETACIÓN. EL SENTIDO DE LA EXÉGESIS TRADUCTIVA.....	124
II.5	FUNCIONES DE LA TRADUCCIÓN. CREACIÓN, REPRODUCCIÓN Y RECREACIÓN. INTER- CULTURALIDAD.EL ARTE O LA TÉCNICA.....	131
II.6	NORMA, HABLA Y SUPERNORMA. VARIACIONES ESTILÍSTICAS Y SOCIOLINGÜÍSTICAS.....	140
II.7	TRADUCCIÓN HUMANA Y ELECTRÓNICA. TEXTOS TÉCNICOS Y LITERARIOS. LOS AVANCES INFORMÁTICOS.PROYECTO <i>EUROTRA</i>	145
II.8	HIPÓTESIS SOBRE EL PROCESO TRADUCTIVO. EL PROCESO DE INFORMACIÓN HUMANO Y LA MEMORIA.....	153
II.9	EL TRADUCTOR. ENTRE LA UTOPIA Y LA REALIDAD.....	162
II.9.0	INTRODUCCIÓN.....	162
II.9.1	EL TRABAJO DEL TRADUCTOR. INVISIBILIDAD Y MEDIACIÓN.....	162
II.9.2	PANORAMA SOCIOECONÓMICO ACTUAL.....	166
II.9.3	TRADUCCIÓN AUTOMÁTICA Y BILINGÜISMO. INTERFERENCIAS Y CONNOTACIONES.....	169
II.9.4	CONDICIONES IDEALES.....	173
II.9.4.A	CONDICIONES ACADÉMICAS.....	173
II.9.4.B	CONDICIONES PERSONALES.....	176
II.10	DIDÁCTICA Y TRADUCCIÓN.....	178
II.10.1	LA TRADUCCIÓN COMO INSTRUMENTO METODOLÓGICO.....	178
II.10.2	LA ENSEÑANZA DE LA TRADUCCIÓN COMO FIN.....	185

II.11	EVALUACIÓN DE LA TRADUCCIÓN.....	193
 CAPÍTULO III. ESTUDIO INTERDISCIPLINAR DE LA TRADUCCIÓN. ESTABLECIMIENTO DEL MARCO METODOLÓGICO DE ANÁLISIS.....199		
III.0	INTRODUCCIÓN.....	200
III.1	ESTUDIO INTERDISCIPLINAR DE LA TRADUCCIÓN...	201
III.2	DEFINICIÓN DE LA TRADUCCIÓN.....	217
III.3	UNIDAD DE TRADUCCIÓN.....	223
III.4	NOCIÓN DE EQUIVALENCIA EN TRADUCCIÓN.....	231
III.5	CONDICIONES DE LA EQUIVALENCIA.....	241
III.6	EL MODELO DE ANÁLISIS.....	243
 CAPÍTULO IV. LA TRADUCCIÓN DEL TERROR.....248		
IV.1	INTRODUCCIÓN. SOBRE LOS GÉNEROS LITERARIOS..	249
IV.2	LITERATURA FANTÁSTICA Y LITERATURA DE TERROR.....	253
IV.2.0	INTRODUCCIÓN.....	253
IV.2.1	EL SUBGÉNERO FANTÁSTICO: TIPOS Y FUNCIONES.....	258
IV.2.2	EL MIEDO Y LA LITERATURA DE TERROR.....	269
IV.3	ALGUNOS APUNTES SOBRE EDGAR ALLAN POE.....	277
IV.4	EL DISEÑO DEL TALE DE POE.....	288
 CAPÍTULO V. ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO.....307		
V.0	INTRODUCCIÓN.....	308
V.1	ANÁLISIS DE LOS TEXTOS ORIGEN/DE PARTIDA, T1.....	309
V.1.1	"THE MASQUE OF THE RED DEATH".....	309

V.1.1.A	ANÁLISIS LITERARIO.....	309
V.1.1.B	ANÁLISIS TEXTUAL/LINGÜÍSTICO.....	321
V.1.2	"THE PIT AND THE PENDULUM".....	331
V.1.2.A	ANÁLISIS LITERARIO.....	331
V.1.2.B	ANÁLISIS TEXTUAL/LINGÜÍSTICO.....	347
V.1.3	"THE CASK OF AMONTILLADO".....	357
V.1.3.A	ANÁLISIS LITERARIO.....	357
V.1.3.B	ANÁLISIS LINGÜÍSTICO/TEXTUAL.....	371
V.2	ANÁLISIS DE LOS TEXTOS META/DE LLEGADA,	
T2.	CONTRASTE CON LOS T1.....	381
V.2.0	INTRODUCCIÓN.....	381
V.2.1	ELEMENTOS DE ESTUDIO.....	384
V.2.2.	ESTRATO LINGÜÍSTICO.....	389
V.2.3	ESTRATO TEXTUAL. DISEÑO DEL RELATO.....	421
V.2.4	ESTRATO INTERPRETATIVO.....	462
V.2.5	OTROS ASPECTOS DEL DISCURSO.....	469
V.3	CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS.....	475
 CAPÍTULO VI. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN DE TRES		
RELATOS DE TERROR DE EDGAR ALLAN		
POE.....484		
VI.1	"LA MÁSCARA DE LA MUERTE ROJA".....	485
VI.2	"EL POZO Y EL PÉNDULO".....	492
VI.3	"EL BARRIL DE AMONTILLADO".....	508
 CAPÍTULO VII. CONCLUSIONES FINALES.....517		
 BIBLIOGRAFÍA.....523		
 EXTRACTO.....558		

«Denn, was man auch von der Unzulänglich-keiten des Übersetzens sagen mag, so ist und bleibt es doch eins der wichtigsten und würdigsten Geschäfte in dem allgemeinen Weltwesen». (Wofgang von Goethe en una carta a Thomas Carlyle de fecha 20 de julio de 1827).*

CAPÍTULO I

BREVE PERSPECTIVA HISTÓRICA. PANORAMA ACTUAL.

* "Por tanto, todo lo que se diga sobre los problemas de la traducción, es y será considerado como uno de los empeños más serios y trascendentales del sentir universal". [Siempre que no se especifique de otro modo, las traducciones de las citas se entenderán como nuestras].

I.0 INTRODUCCIÓN.

El mercado del libro español se encuentra hoy en día en un callejón sin salida. Especialmente, de un tiempo a esta parte, desde la apertura de España hacia Europa. Por la necesidad urgente de traducciones en todos los campos -político, económico, científico-técnico y literario- se está llevando a cabo una expansión de las publicaciones extranjeras traducidas a nuestro idioma, nunca vista en la historia de la traducción en España. En efecto, nuestro país y Europa entera en su despegue socio-político y en sus relaciones culturales con otras naciones se ven ahora muy necesitadas tanto de traductores como de intérpretes. En organismos internacionales europeos como El Consejo de Europa, El Tribunal de La Haya y otros dependientes de la Comunidad Europea, se ha venido echando mano, en los últimos años, de personal especializado en los distintos campos de las letras y las ciencias -abogados, médicos y economistas en su gran mayoría- para suplir las necesidades acuciantes que provocó la entrada de España en el Mercado Común Europeo. Del mismo modo, dentro del ámbito nacional la oferta de numerosas plazas dependientes de los organismos europeos ha puesto de manifiesto, por su parte, esta tendencia. Cuánto más al referirnos al notable incremento en las publicaciones derivado de esta situación. Pero como veremos más adelante, se ha cometido el error de creer que los especialistas en materias como leyes, economía o incluso medicina con ciertos conocimientos de un idioma extranjero y una rápida preparación práctica, podrían realizar traducciones de una aceptable calidad por el mero hecho de poseer conocimientos en sus respectivos campos de estudio. Y esto por una razón muy sencilla: la traducción, (como también el estudio y la enseñanza de los idiomas extranjeros) han sido desde siempre, y todavía hoy lo son, mal entendidos o infravalorados por los gobernantes y por los europeos en general por causas tan obvias como la deficiencia de los medios de comunicación, en otras épocas; y más modernamente, por el excesivo nacionalismo de los pueblos. Hoy, sin embargo, en plena

era de la información y las comunicaciones, muchas personas experimentan la necesidad de viajar por distintas razones, a la vez que las relaciones entre países y culturas se hacen cada vez más estrechas. Por todo ello, creo que no podemos simplemente contentarnos con el trabajo de especialistas en otros campos, buenos con la pluma, pero muchas veces incapaces de alcanzar un nivel admisible. Con esto sólo quiero llamar la atención sobre la confusión entre lo que se entiende por traductor a niveles prácticos y lo que de verdad debe ser un traductor, según mi opinión, como veremos en el capítulo dedicado a las funciones del traductor.

La aserción de que las "buenas" traducciones al castellano deben estar hechas por castellanos o por españoles no es del todo cierta, ya que dejaría de lado -por cuestiones geopolíticas al resto de los habitantes de España y a los nativos de otros países de habla hispana respectivamente. Esta afirmación podría expresarse mejor en los siguientes términos: "Las mejores traducciones son las realizadas por nativos de países de lengua española". Aun así, esta última afirmación es cuestionable, ya que se puede argüir que todos los individuos con el español como lengua nativa no están preparados para realizar traducciones por diversas razones. De cualquier forma esta discusión, aparentemente simple, nos llevaría a cuestiones mucho más profundas como la dicotomía entre lengua y habla, los posibles méritos de la "supernorma," o el problema de la pureza de la lengua. Todas estas cuestiones se analizarán más adelante dentro de un contexto sociopolítico adecuado y pertinente.

A modo de introducción y para delimitar nuestro corpus de estudio, podemos esbozar una primera clasificación de las traducciones en distintos grupos. En un primer grupo entran aquéllas que podríamos considerar altamente "mecánicas," donde los significantes en la lengua 1 tienen por convención, sencillez y efectividad, un único significante en la lengua 2, y donde las estructuras pueden quedar inscritas en estrictas armaduras formales que se repiten a menudo. Ejemplos de este tipo son las traducciones de cartas comerciales, artículos periodísticos, así como

folletos publicitarios y muchos tipos de traducciones científicas, técnicas, jurídicas y administrativas. En este tipo de traducciones, el estilo no es lo más importante; se relega a segundo término en beneficio de la efectividad y la comprensión rápida, y en menoscabo de la ambigüedad.

En segundo término encontramos el gran grupo que engloba las traducciones que no persiguen sino la transcripción fiel del significado, y en las que la correspondencia de significantes no es una cuestión de máxima importancia. A este tipo pertenecerían las traducciones filosóficas, en las que la idea es lo fundamental; así como ciertos tipos de escritos sobre economía, política y otras disciplinas humanísticas. En todas ellas, especialmente en las concernientes al campo filosófico (en sentido estricto), donde -salvo en ciertos casos- los conceptos se imponen al estilo, éstos deben expresarse con aguda precisión, aunque para ello haya que subordinar o incluso descuidar el estilo.

Y llegamos al tema que nos ocupa: las obras literarias de imaginación, en las que el problema de la traducción se plantea en toda su plenitud y con todas sus dificultades. Los elementos lógicos que en los anteriores grupos juegan un papel de primer orden, en éstas son subordinados a un concepto estético que comporta emociones y sentimientos en el marco de una estructura verbal incorporada fundamentalmente al núcleo de una cultura específica. Aunque no sea el objeto de este estudio una categorización amplia de este tipo de traducciones, debemos nombrar los subgrupos tradicionales de prosa, poesía y teatro. En cada uno de ellos, caben otras muchas subcategorizaciones, p.e. en el teatro la comedia, tragedia, drama burgués, teatro cómico, etc., en la poesía, subdivisiones de acuerdo con el tema, la forma, y las principales corrientes poéticas, y en la prosa cabrían así mismo una gran variedad de subdivisiones según los géneros, materias, épocas, propiedades textuales, etc. De hecho, hay que subrayar que es siempre arriesgado y difícil establecer diferenciaciones radicales; por el contrario creemos que, por su propio carácter creativo, las

obras literarias denominadas artísticas deberán analizarse siempre como unidades concretas y únicas, si bien las clasificaciones puedan, de alguna forma, orientarnos en nuestros esfuerzos hacia los análisis más minuciosos de dichas obras.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, este trabajo tendrá el objeto de intentar un acercamiento a la traducción de obras literarias -y especialmente a las traducciones de algunos relatos cortos del género de terror del autor americano Edgar Allan Poe-, basado en estudios sobre la teoría de la traducción llevados a cabo hasta hoy. Creemos que este proyecto se inscribe perfectamente en el marco de la Literatura Comparada, sobre la que hay todavía mucho que decir si queremos conseguir una mínima calidad en traducciones futuras. Aún más, sin traducción no tendría razón de ser esta disciplina, por su definición misma como literatura mundial, es decir literatura en su sentido más amplio: en todos los idiomas y en todas las épocas.

La estructura de este trabajo está proyectada en siete capítulos. El primero, que sirve como introducción, intenta aproximarnos a la historia de la disciplina de la traducción, denominada traductología o estudios de traducción, a la vez que comenta el panorama general de la traducción en la actualidad con un especial énfasis en los últimos avances llevados a cabo en España y otros países europeos. En el segundo intentaremos acercarnos en niveles más teóricos a los diversos enfoques tradicionales y no tan tradicionales manejados por los estudiosos de la traducción en sus intentos por encontrar la «piedra filosofal» de esta disciplina. Este segundo capítulo servirá para asentar unas bases sólidas que nos permitan analizar con más detenimiento y concreción los conceptos tendentes al establecimiento del marco metodológico de este trabajo, marco que se expondrá con detalle en el capítulo tercero. En el cuarto se realizará un acercamiento progresivo histórico y literario a la sustancia del terror y en especial al subgénero del relato breve, centrándonos después en algunos aspectos relativos al autor que nos ocupa: Edgar Allan Poe. En la quinta sección se llevará a cabo el

análisis propiamente dicho de los textos T1 -de partida u origen- y de los T2 -de llegada o meta-, con el fin de contrastar los pares T1/T2 y los T2 entre sí para llegar a las conclusiones de este estudio. En el tercer capítulo, ya mencionado, habrá un apartado dedicado a las funciones del traductor así como a su situación personal, académica, profesional y se expondrá mi idea del papel que debe jugar un traductor como elemento clave del éxito en la traducción. Creemos que debería prestarse especial atención a las condiciones teórico-prácticas del traductor, dado su indiscutible reflejo en la calidad de los resultados. En el capítulo sexto propondremos una traducción alternativa de los tres relatos breves de Poe objeto de nuestro estudio. Finalmente habrá un recuento de conclusiones en el que haremos algunas reflexiones sobre el futuro de la traducción. Esperamos aportar algo nuevo a esta disciplina -apasionante unas veces, ingrata otras- pero siempre potencialmente inherente a cualquier obra literaria. Por ello, consideramos fundamental cualquier esfuerzo dirigido a mejorar la comprensión del proceso traductivo dentro del marco de la cultura internacional actual.

I.1 LA TRADUCCIÓN HASTA 1950. LA ÉPOCA PRE-TEÓRICA.

I.1.1 LOS ORÍGENES Y LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA EL SENTIDO DEL SENTIDO.

La traducción es una práctica tan antigua como el hombre, o al menos tanto como la historia de los pueblos de la tierra. Las primeras traducciones orales de las que tenemos constancia se remontan a tiempos muy remotos, aunque se supone que en muchos lugares tan alejados como Africa y Asia también se practicaba la traducción interlingüística por medio de la figura del intérprete de la tribu o del poblado como medio de comunicación entre los distintos pueblos. Amparo Hurtado afirma que existen documentos que constatan la existencia de traducciones escritas ya por el año 2000 antes de Cristo, en Babilonia. Agustín García-Yebra reseña también la traducción explícita y la implícita en relación con las historias del diluvio en las distintas culturas.

Más modernamente, sabemos que en la época clásica de Grecia y Roma, algunos autores expresaron ya diversas opiniones más o menos teóricas con respecto al hecho traductivo. Así, en la Roma antigua muchos autores solían practicar el principio de enriquecimiento de la lengua y literatura latinas mediante la traducción de obras clásicas de otras lenguas, en particular la griega, tendiendo a subrayar los criterios estéticos de la lengua de partida más que seguir la noción un tanto rígida de fidelidad. Cicerón y Horacio advirtieron el peligro que una excesiva "imitación" conlleva y expresaron su preferencia por una traducción más o menos libre. El primero pensaba que no se debía traducir palabra por palabra, mientras que el segundo afirmaba que había que sopesar más que imitar, refiriéndose, claro está, a la cultura helénica de la que tanto se tradujo e imitó en la Roma clásica. Más tarde, también San Jerónimo, traductor de la Biblia, siguiendo la tradición ciceroniana opinó sobre la traducción en De

optimi genere interpretandi, "*Non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu*", o lo que es lo mismo: no había que traducir palabra por palabra, sino el sentido del sentido.¹ Todos estos puntos de vista anteriores remiten en último caso a las dicotomías tradicionales de fidelidad /infidelidad y traducibilidad/intraducibilidad, que se han mantenido vigentes hasta muy entrado el siglo XX.²

I.1.2 EL OSCURANTISMO MEDIEVAL. ENTRE LA TRADUCCIÓN RELIGIOSA Y LA PROFANA.

En la Edad Media, llegó la cristianización y el Latín se fue olvidando en favor de sus derivados, las lenguas romances (castellano, francés e italiano). Y con la cristianización se produce una división fundamental entre la traducción religiosa, realizada en gran parte por los monjes en monasterios apartados de la civilización y de la gente corriente, y la profana, llevada a cabo por juglares, trovadores y otros autores y con fines más mundanos y cotidianos. En cuanto a la traducción religiosa hay que destacar la reivindicación de la traducción literal, esto es, palabra por palabra, defendida por los traductores de los textos sagrados, especialmente de la Biblia; en la Escuela de Traductores de Toledo, que fue creada especialmente para la traducción de obras de tipo religioso se practicaba ese principio. John Wycliffe, el notable teólogo de Oxford, realizó dos versiones de la Biblia, la segunda de las cuales - completada en 1396- contiene un Prólogo digno de mención en el que ya se exponen los cuatro pasos del proceso traductor: el establecimiento de un texto auténtico latino como fuente; la comparación de versiones; asesoramiento por parte de gramáticos y

¹ De San Jerónimo, *Lettres*, 1953. p. 59. Vid. George Mounin, *Les belles infidèles* (Paris: Cahiers du Sud, 1955) 79.

² A partir de ahora y siempre que no exista alguna razón que lo impida y que se señalará en su caso, las citas en el interior del texto -las que no van sangradas- se escribirán con letra cursiva o bastardilla para delimitarlas y con el único propósito de facilitar la lectura.

sabios sobre las palabras y significados difíciles y traducción tan clara como sea posible de la frase, añadiéndose una corrección por parte de un grupo de colaboradores. Por otra parte, muchos autores con gran renombre -Jaime Conesa, E. de Villena y Maimónides, por citar sólo algunos de ellos- abogaban por una traducción de las ideas que no siempre fuera literal. Así A. de Cartagena (1430) expresa el sentir de su propia experiencia traductora en los siguientes términos,

En la translacion (del qual) non dubdo que fallaredes algunas palabras mudadas de su propia significacion e algunas añadidas, lo qual fize cuidando que complía así: ca non es éste, libro de santa Escripura en que es error añadir o menguar, mas es composicion magistral fecha para nuestra doctrina. Por ende, guardaba quanto guardar se puede la intencion, aunque la propiedat de las palabras se mude, non me paresce cosa inconveniente: ca, como cada lengua tenga su manera de fablar, si el interpretador sigue del todo la letra, necesario es que la escriptura sea obscura e pierda grant parte del dulçor.³

Dante se refirió a la intraducibilidad de la poesía que desde la época antigua se iba realizando sin conciencia de su dificultad y con la consiguiente desviación del texto original: *"E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armizzata si può de la sua loquela in altra transmutare, sanza rompere tutta sua dolcezza e*

³ De "Introducción" a la Rhetórica de H. Tullio Ciceron, Nápoles: Liguori. 1969. pp. 30-32. Vid. J.C. Santoyo, Teoría y crítica de la traducción: Una antología (EUTI, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987) 33. En este trabajo, las citas que se sangran -las que tienen más de cuatro líneas- se colocan a quince espacios del margen izquierdo, a cinco del derecho y con el mismo interlineado que el resto del texto con el fin de facilitar la lectura.

armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino, come l'altre scritture che aveno da loro. E questa è la cagione per che li versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d'armonia; ché essi furono transmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e ne la prima transmutazione tutta quella dolcezza venne meno".⁴

I.1.3 RENACIMIENTO Y BARROCO. PRIMERA REVOLUCIÓN DE LA TRADUCCIÓN.

En los siglos XV, XVI y XVII, período que conocemos en la península como Renacimiento y Barroco, se producirían acontecimientos que iban a cambiar radicalmente el curso de la cultura y de la historia. El nacimiento de la imprenta, junto al florecimiento de las lenguas nacionales (recordemos que países como España, Francia e Inglaterra se crearon o consolidaron como estados soberanos durante este período) representa la primera gran revolución no sólo cultural, social y política, sino también y muy especialmente la primera revolución en el campo de la traducción. La "cultura" llega a un número mucho mayor de personas, los libros se imprimen en mucha más abundancia, sentando las bases para una naciente "cultura de masas" que se concentra en los núcleos de población urbana, con los gremios de artesanos y la incipiente burguesía imbuida del espíritu mercantilista; los estados europeos comienzan ya a preocuparse por establecer lazos de unión económica, política y cultural entre ellos. Pero también en el terreno de la traducción que nos ocupa, personajes tanto del mundo religioso como cultural hacen incursiones en el campo de la "teorización" sobre la traducción. Martín Lutero, primer traductor de la Biblia al alemán y principal impulsor del Protestantismo -que separaría no sólo religiosamente, sino cultural y socialmente a la Europa del norte y del sur- habla de la toma de contacto con la

⁴ Vid. Mounin 1955.

lengua de la calle en su Sendbrief vom Dolmetschen(1530)⁵ y rehuye el literalismo. Pero incluso entre clérigos existen ya opiniones encontradas a este respecto. Fray Luis de León (1561) se manifiesta sobre el hecho traductivo en el Prólogo de la Traducción literal y declaración del libro de los Cantares de Salomón: *"El que traslada ha de ser fiel y cabal, y si fuere posible, contar las palabras, para dar otras tantas, y no más, de la misma manera, cualidad y condición y variedad de significaciones que las originales tienen, sin limitallas á su propio sonido y parecer, para que los que leyeren la traducción puedan entender la variedad toda de sentidos á que da ocasión el original si se leyese, y queden libres para escoger de ellos el que mejor les pareciere"*, asegurando además que la diacronía complica el proceso traductivo.⁶

Dentro de la península encontramos más y variadas opiniones sobre traducción. Juan Luis Vives en "Versiones o interpretaciones" (1532), exponente máximo del Renacimiento de las letras valencianas, presenta su tipología de la traducción distinguiendo entre versiones (conservando el sentido), las que conservan la frase y la dicción y, finalmente, las que representan un equilibrio entre ambas. Así, afirma más adelante: *"Yo no acierto a ver a qué viene el admitir un barbarismo o un solecismo, por el pueril afán de reproducir el sentido del original con otras tantas palabras, como lo hicieron algunos en la interpretación de Aristóteles y de los Libros Sagrados"*.⁷ Aunque el punto de partida parece en muchos casos el "palabra por palabra", algunos autores señalan aspectos como la diferencia entre culturas, que hace que incluso la traducción del sentido se haga muy complicada; así lo hicieron J. Boscán y A. Barba (1541), este último apuntando la

⁵ Vid. H.J. Störig, Das Problem des Übersetzens (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973).

⁶ De la Traducción literal y declaración del libro de los Cantares de Salomón (Madrid: Ediciones Atlas, Biblioteca de autores españoles, 1950) 218-219. Santoyo 1987b, 66.

⁷ Del Capítulo XII del Libro III del Arte de Hablar (=De Ratione Dicendi), 1532. Santoyo 1987b, 54. Vid. Juan Luis Vives, Obras Completas (trad. de Lorenzo Riber, Madrid: Aguilar, 1948) 803-806.

multidimensionalidad de la traducción y la falta de vocablos en la lengua a la que se traduce: *"Porque primeramente para trasladar alguna obra de philosophia & theologia es menester tener noticia destas sciencias. Despues desto siendo las materias proprias de philosophia y apartadas del hablar vulgar & consideración común de los hombres: ay muchas cosas que carescen de vocablos castellanos".*⁸

Dentro de este período renacentista debemos también reseñar las aportaciones de dos autores franceses: Etienne Dolet y Jacques Amyot. El primero señala en su obra La manière de bien traduire d'une langue en aultre (1540) cinco reglas básicas para el traductor. Conocimiento extralingüístico del texto a traducir, conocimiento de la lengua del autor, distanciamiento de la traducción palabra por palabra, prevención contra calcos y conocimiento del funcionamiento de la lengua a la que se traduce, así como de sus matices estilísticos. Por su parte, Amyot (1554) representa ya al precursor de la idea clasicista de "les belles infidèles":

L'office d'un propre traducteur, a-t-il affirmé, ne gist pas seulement à rendre fidèlement la sentence de son autheur, mais aussi à adombrer la forme du style et manière de parler d'iceluy, s'il ne veut commettre l'erreur que feroit le peintre qui aiant pris à pourtraire un homme au vif, le peindroit long là où il seroient court et gros là où il seroit gresle, encore qu'il le feist naifrement ressembler du visage.⁹

⁸ Del Prólogo del Diálogo llamado Democrates ((compuesto por el doctor Juan de Sepúlveda, capellán y cronista de S.C.C.M. del Emperador (sic), Juan Crobejer, Sevilla. 1541). Se trata de la versión castellana, hecha por Antonio Barba, de De conuenientia militaris discipline cum christiana religione dialogus qui inscribitur Democrates (Roma, 1535), de Juan Ginés de Sepúlveda. Santoyo 1987b, 61.

⁹ Del Prefacio a Vies. Vid. E. Cary, Les grands traducteurs français (Ginebra: Georg, 1963) 17-8.

También célebres escritores expresaron sus opiniones, como lo hace Miguel de Cervantes entre las páginas de su obra inmortal: "...y lo mismo harán todos aquellos que los libros de verso quisieron volver en otra lengua que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tiene en su primer nacimiento", en la que se deja entrever un cierto pesimismo con respecto a la traducibilidad o al menos a la perfección de las traducciones de poesía.¹⁰

Finalmente, debemos señalar la abierta contradicción entre el humanismo cristiano y la ciencia que planteaba la Contra-Reforma en el siglo XVII, que originó cambios radicales en la concepción de la literatura y, como consecuencia, en el papel de la traducción. John Dryden formuló en 1680 y dentro de su "Prefacio a las Epístolas de Ovidio" los problemas de la traducción, mediante la enumeración de tres tipos básicos: *metafrase* o traducción palabra por palabra, *parafrase* o traducción con latitud, la traducción del sentido mencionada por Cicerón e *imitación* donde el traductor abandona y retoma el texto original a su antojo.

I.1.4 EL NEOCLASICISMO. LES BELLES INFIDÈLES.

En el siglo XVIII, Siglo de las Luces, llega de Francia la Ilustración y el Neoclasicismo, con los que se inaugura el acontecimiento que abre la Edad Moderna en todos los campos: político, con la Revolución Francesa y la Independencia de los Estados Unidos; económico, con la Primera Revolución Industrial y la invención de la máquina de vapor en Inglaterra; y social, con la llegada de la sociedad industrial y el incipiente capitalismo. Surgen los primeros diccionarios lexicográficos y se establece la doctrina de "les belles infidèles" como consecuencia del ideario cultural y político ilustrado, "todo por el pueblo, pero sin el pueblo": "*Elles me*

¹⁰ Vid. Miguel de Cervantes Saavedra, Don Quijote de la Mancha (Barcelona: Planeta, 1980) 74. (capítulo VI de la 1ª parte)

rappellent une femme que j'ai beaucoup aimée à Tours, et qui était belle mais infidèle"(Ménage).¹¹ Surgen por doquier las adaptaciones de los clásicos, para hacer llegar al gran público "inculto" la sabiduría de los clásicos, aprovechando también para tergiversar o manipular en ocasiones los textos traducidos como medida de control político.

Mientras tanto sigue en Europa la eterna polémica entre traducción literal/libre y traducibilidad/intraducibilidad. Ibáñez de Segovia habla del "seguro medio", aunque nunca explicita la definición de este medio. Cadalso (1789) resalta la conservación de la lengua de llegada cuando dice, *"Los Traductores é imitadores de los extranjeros son los que mas han lucido en esta empresa. Como no saben su propia lengua, porque no se dignan de tomarse el trabajo de estudiarla, quando se hallan con una hermosura en algun original francés, inglés ó italiano, amontonan galicismos, italianismos y anglicismos..."*.¹² Por último, hay que resaltar el tratado Essay on the principles of Translation de Alexander Fraser Tytler (1792), que Susan Basnett-McGuire coloca al final de la primera etapa de la traducción, una primera etapa que transcurriría desde la época antigua hasta finales del siglo XVIII. En su obra, Tytler establece los tres principios básicos de la traducción. Ésta deberá conferir una transcripción completa de la idea de la obra original, el estilo y la forma de escribir tendrán el mismo carácter del original y la traducción presentará una fluidez similar a la del original.

1.1.5 EL ROMANTICISMO. LA VUELTA AL LITERALISMO.

Entre la segunda mitad del XVIII y la primera del XIX comienza a implantarse en Europa el movimiento literario del

¹¹ Cary 29.

¹² Vid. José Cadalso, Las Cartas Marruecas (Buenos Aires: Austral, 1952) 93.

Romanticismo, que caracterizándose por una reacción contra el clasicismo anterior y contra el gusto francés, continuará hasta finales del XIX. En este período surgen con toda su fuerza los nacionalismos y se producen diversos roces políticos en especial en la Europa central debidos a las reunificaciones de viejos reinos o países que configurarán nuevos estados como Alemania e Italia. Al final de este período comienzan también a detectarse los primeros disturbios en España debidos al renacimiento de los nacionalismos en Cataluña, Euskadi y Galicia principalmente. Es el florecimiento de las lenguas nacionales que reaccionan contra el dominio francés en el período anterior. Las lenguas extranjeras comienzan, en opinión de Rainer Schulte y John Biguenet, a considerarse como iguales en importancia y, por ello, la traducción deja de ser sólo la explotación de la lengua original. Por todo esto, la traducción retorna al literalismo, tanto lingüístico -criticando la doctrina de "les belles infidèles"- como histórico -respetando el trasfondo sociocultural del mundo clásico: "*Le temps des traductions infidèles est passé. Il se fait un retour manifeste vers l'exactitude du sens et la literalité*".¹³ A partir de aquí se produce la separación entre adaptación y traducción. El distanciamiento desde los procesos traductivos hacia el concepto de intraducibilidad, dio lugar a un énfasis -reacción lógica- en la exactitud de la técnica, resultando en la pedantería de muchas traducciones de este período. Sin embargo, Hugo Friedrich (1965) defiende en "*Zur Frage der Übersetzungskunst*" que a mediados del siglo XVIII en teoría de la traducción se produjo el momento cumbre después de la antigüedad clásica, ya que los medios retóricos griegos y romanos, que hasta entonces no se habían aplicado, se convirtieron en parte fundamental de la teoría de la traducción.¹⁴

¹³ Del Prólogo a la Traducción de la Iliada de Leconte de Lisle. Mounin 1955, 97.

¹⁴ Vid. Rainer Schulte, y John Biguenet (eds.), Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida (Chicago: The University of Chicago Press, 1992) 16.

J.W. Goethe defiende la traducción integral de contenido y forma en correcto alemán en su ensayo de 1819 "Übersetzungen".¹⁵ Goethe describe los tres estadios que todo sistema literario debería seguir para llegar al ideal de traducción. En el primero, el sistema nos hace partícipes de las culturas extranjeras en sus propios términos, esto es, dentro de los márgenes poéticos e ideológicos del sistema receptor, c.f. la traducción alemana de la Biblia de Lutero. El segundo estadio coadyuva la apropiación de obras de arte en otras lenguas por medio de la sustitución y la reproducción, si bien aún en nuestros propios términos, c.f. Wieland y la tradición francesa. Por último, la más alta modalidad de traducción intenta la identidad perfecta entre texto original y texto traducido, y se realiza a través de la creación de una nueva forma centrada en la unicidad del original con una nueva forma y estructura.

Por su parte, Friedrich Schleiermacher (1813) propuso en "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens" la creación de una *sub-lengua* para uso único en literatura traducida.¹⁶ Al traductor, según Schleiermacher, le es de todo punto imposible utilizar la lengua con la coherencia del autor y se tendrá que contentar con lograr en partes aisladas, lo que no puede lograr en el total de la obra. Su concepción, compartida por Carlyle y los pre-rafaelitas encierra una gran paradoja. Por una lado muestra un inmenso respeto por el original, aunque este respeto se base en el libre albedrío del traductor, que juzga la importancia de los diferentes aspectos del texto primigenio desde su subjetividad. Además el original es considerado como *propiedad*, sin concesiones hacia el lector contemporáneo desde el punto de vista sociocultural, temporal o espacial. Por otra parte, al diseñar traducciones para ser leídas solamente por una minoría, rechazan el ideal de la literatura como disciplina universal. Por el contrario, Matthew Arnold y, sobre todo, Henry Wadsworth Longfellow, dentro ya del período post-romántico concebían el papel del traductor como el de un mero

¹⁵ Schulte y Biguenet (eds.) 1992, 60-70.

¹⁶ Schulte y Biguenet (eds.) 1992, 37-55.

técnico, sin ningún derecho al comentario, y con una tarea muy definida y restringida. Según John Michael Cohen la teoría victoriana pedante y arcaizante se desmoronaba porque no contribuía sino al menoscabo de la traducción como disciplina al desligarla de otras actividades literarias. La consideración casi exclusiva del texto original determinaba como objetivo fundamental de la traducción la mera transposición de obras literarias de una lengua a otra, objetivo que hoy se consideraría descabellado: sin un mínimo de creación por parte del traductor, la actividad traductora devendría en un acto puramente maquinal y, por ende, imposible en muchos casos.

Wilhelm von Humboldt (1816) en "Aeschylus Agamemnon metrisch übersetzt" no consideraba ingenuo pensar que todo, desde lo más elevado hasta lo más profundo, puede expresarse en todas las lenguas.¹⁷ En tanto en cuanto no se sienta lo "extraño" (*Fremdheit*) aunque sí lo "extranjero" (*Fremde*), una traducción alcanzará su principal objetivo. Mariano José de Larra (1836) es, dentro de nuestras fronteras, el primero en introducir explícitamente al destinatario, además de subrayar la importancia de los géneros literarios, el conocimiento de la lengua de partida a nivel de lector medio y de la de llegada por completo: "*Primera, saber lo que son comedias; segunda, conocer el teatro y el público francés; tercera, conocer el teatro y el público español; cuarta, saber leer en francés, y quinta, saber escribir en castellano.*"¹⁸

Llegados a este punto, ya podemos sostener la afirmación de que la Historia de la traducción ha corrido siempre pareja a los cambios políticos, la situación cultural, las corrientes poéticas e ideológicas, etc.

Recapitulando toda la época desde el nacimiento del capitalismo y la expansión colonial hasta la Primera Guerra Mundial, Basnett-McGuire señala en su *Translation Studies* (1980) las

¹⁷ Schulte y Biguenet (eds.) 1992, 56-59.

¹⁸ De "De las traducciones", (artículo publicado el 11 de marzo de 1836 en *El Español*: del vol. CXXVIII de la Biblioteca de Autores Españoles, Madrid: Ediciones Atlas, 1960) 180-183. Santoyo 1987b, 165.

principales tendencias en cuanto a tipologías de traducción: como actividad académica con preferencia del texto original sobre cualquier versión traducida, como medio de conducir al lector inteligente hacia el texto original, como ayuda al lector del texto traducido para convertirse en el mejor lector del texto original mediante la adición de un toque de extranjerismo al texto traducido, como medio para el traductor de ofrecer al lector del texto traducido de una elección pragmática del texto original y, por último, como modo de que el traductor engrandezca el texto original que se considera en un nivel cultural inferior al del lector de la lengua a la que se traduce. Aunque para Schulte y Biguenet la idea de la reproducción total del texto original en la lengua meta ha conformado la teoría y práctica de la traducción desde el siglo XIX al XX, ya Schopenhauer opinaba que el poliglotismo incrementaba la flexibilidad del pensamiento ya que, a través del aprendizaje de muchas lenguas, el concepto se iba separando progresivamente de la palabra.

I.1.6 LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX. EL ECLECTICISMO.

En la primera mitad del siglo XX continúan imperando las tendencias victorianas en cuanto a arcaísmo y pedantería aunque conviven distintos tipos de traducción. Dentro de nuestro país aparecen teóricos de la traducción que comienzan a expresar sus opiniones de un modo más sistemático y lógico. En 1941 A. Elías propone soluciones a problemas concretos aunque aislados y relacionados con la peculiaridad de las lenguas. González Ruiz (1942) introduce al lector por primera vez y habla de "*«efecto semejante» porque no se trata sólo de que se perciba bien la idea, sino de que los matices de la expresión, vigor del léxico, belleza de la frase, sean trasladados igualmente*".¹⁹ Reyes en 1942 habla de traducción

¹⁹ De "Doctrina de la traducción", (Revista Nacional de Educación, 18, 1942) 39-46. Santoyo 1987b, 233.

científica (literal) y de la libre (literaria) y afirma que la dificultad de la traducción estriba en las diferencias entre las lenguas. El filósofo Ortega y Gasset en "Misericordia y esplendor de la traducción" (1937) afirma que todo lo que el hombre hace es utópico. Existen esquemas mentales y filosofías divergentes, por lo que hablar es utópico y también traducir. Considera la traducción como un género distinto a los demás, como un camino hacia la obra en la que el lector avanza hacia el autor y en la que se produce un movimiento imperativo desde la lengua traducida hacia la original.²⁰

Walter Benjamin escribe en 1955 su artículo "Die Aufgabe des Übersetzers", en el que aplicando su teoría del arte establece que la consideración del receptor en cualquier obra de arte nunca da resultado, ya que la consideración de receptor "ideal" es perjudicial para la consideración teórica del arte, pues lo único que demuestra es la naturaleza del hombre como tal. Para Benjamin, la tarea del traductor consiste en encontrar el efecto pretendido en la lengua a la que se está traduciendo, producir en ella el eco del original. Más que parecerse al original, la traducción deberá incorporar el modo de significación del original, haciendo ambos (traducción y original) reconocibles como fragmentos de una lengua más amplia, como los fragmentos son parte de un barco.²¹ Francisco Ayala publica en 1943 su Breve teoría de la traducción en la que resalta que el ideal resulta inalcanzable porque persigue algo que implica pura imposibilidad. La traducción constituye un complicado problema porque la variedad de textos implica una variedad de soluciones. Aparecen también trabajos prácticos tales como los llevados a cabo por Ezra Pound y Hilaire Belloc recogidos respectivamente en Literary Essays (1954) y On Translation (1931).

Antes de dar por terminado este breve bosquejo de lo que podríamos denominar a grandes rasgos la etapa preteórica intentaremos extraer algunas conclusiones. En primer lugar constatamos el manejo de dicotomías repetitivas del tipo fidelidad/

²⁰ Schulte y Biguenet (eds.) 1992, 96-112.

²¹ Schulte y Biguenet (eds.) 1992, 71-82.

infidelidad y traducibilidad/intraducibilidad que, en último término, remiten al error tradicional de querer separar la forma y el fondo. Steiner afirma que el problema de la intraducibilidad estriba en esta separación. Se habla una y otra vez de traducción literal, traducción libre, traducción en la "iusta via media" y traducción del sentido, pero no se exponen reflexiones precisas sobre estos conceptos. A veces se identifica fidelidad con literalidad lo cual es muy discutible no sólo por la ambigüedad de los términos empleados sino también por la falta de definiciones exactas. V. Larbaud en Sous l'invocation de Saint Jérôme (1946) opina que nos deberíamos preocupar más de lo que se puede y no se puede permitir en lugar de teorizar tanto sin llegar a ninguna parte. Coincidimos con Steiner en su After Babel cuando resume su opinión de esta época en los siguientes términos: *"From Cicero and Saint Jerome until the present, the debate over the extent and quality of reproductive fidelity to be achieved by the translator has been philosophically naïve or fictive. It has postulated a semantic polarity of 'word' and 'sense' and then argued over the optimal use of the 'space between'"*(1975: 277). Para concluir quisiéramos subrayar la opinión de Amparo Hurtado en La notion de fidélité en traduction (1990): se produce en esta etapa un predominio de la prescripción sobre la descripción de los procesos traductivos.

I.2 LA TRADUCCIÓN EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.

I.2.1 LOS PRECURSORES. DE LA PRESCRIPCIÓN A LA DESCRIPCIÓN.

A partir de los años cincuenta, tras la Segunda Guerra Mundial, se realizan esfuerzos en el campo de la traducción y con el objetivo de lograr un mayor entendimiento entre los pueblos. La necesidad urgente de expertos en materia de interpretación y traducción trajo como consecuencia una enorme preocupación por la investigación en los estudios multilingüísticos, que experimentaron así una rápida expansión junto a otros descubrimientos en diversos campos del conocimiento. Con todo, los estudios en materia de traducción no han llegado todavía a un estado de madurez ni, mucho menos aún, a una etapa "científica", aunque los últimos enfoques van orientados hacia la consecución de un estudio independiente si bien interdisciplinar de la traducción y de este modo poder explicar los procesos traductivos.

En una primera época, la teoría de la traducción consideraba que el escenario propio de la práctica de la traducción era la lingüística, a la cual pertenecerían todos los datos (entradas y salidas) que se producían en el hecho traductivo. De cualquier modo, nos encontramos ya en el paso de modelos eminentemente prescriptivos hacia otros más bien explicativos del proceso traductivo. El Cours de linguistique générale de Ferdinand de Saussure marca el punto de partida de esta etapa en los estudios de traducción. Sus nociones de la lengua como sistema homogéneo o *langue* y de la bipolaridad del signo lingüístico han marcado la evolución tanto de la lingüística como de la teoría de la traducción en esta etapa. A este mismo grupo pertenecen los trabajos de lingüística comparada y más tarde de estilística comparada. Podríamos reseñar a modo de introducción que Jakobson considera siempre posible la traducción creativa, sea del tipo que sea, y

establece tres clases de traducción: intralingüística (*rewording*), interlingüística (*translation proper*) e intersemiótica (*transmutation*). Según Jakobson las lenguas difieren esencialmente no en lo que pueden comunicar, sino en lo que deben comunicar: "*Equivalence in difference is the cardinal problem of language and the pivotal concern of linguistics*"(1966:146).

En relación a los estudios llevados a cabo hacia la consecución de la traducción automática iniciados en los años sesenta, baste decir que Émile Delavenay presentó en 1961 su trabajo La máquina de traducir, en el que expuso la necesidad de traducciones ejecutadas en tiempo real y suficientemente correctas para ser inteligibles, por lo que hay que resolver de inmediato los problemas de cantidad y velocidad. Este tema será tratado ampliamente en la sección dedicada a la traducción automática dentro del próximo capítulo.

Los estudios sobre traducción intentan hacer prevalecer una actitud más constructiva y realista, y empiezan a cuestionar seriamente conceptos relativos a la traducción: su supuesta imposibilidad (sobre todo en poesía), la fidelidad, o la imitación como meta central de la traducción. Así mismo, y en paralelo a las nuevas teorías literarias, comienza a considerarse el proceso de traducción frente al mero producto acabado, proceso que constituye un aspecto de importancia vital si se quiere llegar a conocer los mecanismos de funcionamiento de ésta a niveles lingüístico, comunicativo, cognitivo y sociosemiótico. Como consecuencia de estas investigaciones, han nacido modelos muy dispares sobre teoría de la traducción como los de Catford, Brower, Vinay y Darbelnet, Nida, Steiner, y muchos otros. Podríamos señalar como precursores de esta nueva etapa a A.V. Fedorov con Introduction à la théorie de la traduction (1968), Roman Jakobson con "On linguistic aspects of translation" (On Translation, 1959) y Georges Mounin con Les problèmes théoriques de la traduction (1963). Grosso modo, y por motivos aclaratorios, podríamos dividir esta etapa moderna en cinco grandes grupos: las teorías lingüísticas, las teorías basadas en la

interculturalidad de la traducción, las que se apoyan en la intertextualidad, las que intentan describir el proceso y, por último, los enfoques integradores o interdisciplinarios.

I.2.2 TEORÍAS BASADAS EN LA TRADUCCIÓN COMO OPERACIÓN ENTRE SISTEMAS LINGÜÍSTICOS.

I.2.2.A LA TEORÍA DE NIVELES DE CATFORD. LOS SHIFTS.

J. C. Catford plantea en su obra A Linguistic Theory of Translation (1965) la teoría de la traducción como una teoría inserta en los límites de la lingüística aplicada pero también de la lingüística comparada y habla de los distintos niveles: "...any theory of translation must draw upon a theory of language -a general linguistic theory"(1965: 1). Para él, la traducción consiste en el reemplazamiento de material textual en una lengua 1, por otro material equivalente en lengua 2.²² También distingue entre *full* y *partial* translation, refiriendo la primera al texto completo, mientras que en la segunda sólo algunas partes son traducidas. Al hablar de los diferentes grados opone *rank-bound* a *unbounded*, definiendo la primera como la traducción restringida (*restricted*) a ciertas categorías en la jerarquía gramatical y la segunda, como traducción total (*total*) que se realiza comúnmente con obras literarias y que él denomina *normal total translation*. Por otra parte, Catford define la unidad (*unit*) como una porción de actividad lingüística, portadora de algún tipo de modelo estructural particular: "*The unit is the category set up to account for the stretches of language-activity which carry recurrent meaningful patterns*"(1965:6).

El lingüista dedica varios capítulos a las diferentes traducciones parciales -fonológica, léxica y gramatical, grafológica

²² Como se ha mencionado anteriormente, la nomenclatura *lengua 1* y *lengua 2* hace referencia a la lengua base desde la que se traduce y a la lengua en la que se vierte la traducción respectivamente.

y transliteración- y establece las diferencias entre las dos últimas. Pero quizá su aportación más original pueda resumirse en la llamada *translation equivalence*, consistente en la equivalencia funcional de un texto de la lengua 2 con respecto al texto en lengua 1. En este sentido, Catford escribe:

In total translation, SL and TL texts or items are translation equivalents when they are *interchangeable in a given situation*. This is why translation equivalence can nearly always be established at sentence-rank -the sentence is the grammatical unit most directly related to speech-function within a situation. (1965: 49)²³

Catford distingue entre la equivalencia funcional, basada en la observación de un texto en lengua 2 como equivalente de otro en lengua 1 -en una situación preestablecida-, y la correspondencia formal, relativa a la característica por la cual una categoría en la lengua 2 puede ocupar una situación similar -tan similar como le sea posible dentro de las estructuras de dicha lengua- a la categoría inicial dada en las estructuras de la lengua 1. Así mismo, define *translation rule* como "*an extrapolation of the probability values of textual translation equivalences*"(1965: 31). En otras palabras, ante un texto suficientemente significativo, las probabilidades de equivalencia pueden de alguna forma agruparse en reglas aplicables a la mayoría de los casos. Estas reglas son en todo punto aplicables al proceso de traducción automática por su capacidad de generalización como instrucciones operacionales, ofreciendo así un marco muy práctico para la búsqueda de unidades contextuales en traducciones posteriores.

²³ *Meaning* (el significado) es para él una propiedad de las distintas lenguas, ya que éste se define como la red de relaciones que se establecen en cualquier forma lingüística, vid. lexema, expresión, elemento estructural, clase, término, etc.

Con estos antecedentes, Catford deduce que la posible traducibilidad de textos no es algo definible en términos absolutos sino siempre sujeto a cierta relatividad. La traducción total depende de la relación situación-sustancia establecida entre el texto 1 y el texto 2.

Los términos *linguistic untranslatability* y *cultural untranslatability* remiten a las dos circunstancias que pueden provocar el fracaso de la traducción.²⁴ Dentro del primer grupo, Catford define *shared exponence* como cualquier forma de ambigüedad producida por un sincretismo gramatical, semántico, léxico o morfológico en uno o varios niveles de una lengua en cuestión, p.e. la forma grafológica “banco” es común a varios lexemas con rasgos semánticos diferentes que pueden, en ciertos casos, prestarse a confusión. Los términos *polisemia* y *oligosemia* pertenecen al segundo grupo de posibles agentes causantes de ambigüedad. La primera trata de la propiedad de ciertos lexemas que poseen significados polivalentes; la segunda se refiere a la especificación de significado que algunos lexemas conllevan en la lengua fuente pero que no existe en la lengua a traducir. Mientras la intraducibilidad lingüística es producida, en gran medida, por diferencias estructurales existentes entre la lengua base y la lengua receptora, la cultural entra en relación con diversos factores y, por tanto, no es tan definitoria como la lingüística. Catford concluye al fin que ambas formas se pueden incluir en el concepto de *intraducibilidad colocacional*, en tanto en cuanto el problema fundamental en ambas reside en la imposibilidad de encontrar un equivalente de la lengua 1 para la lengua 2, referido a la misma colocación o situación en la cadena discursiva. Concluimos pues que las dificultades culturales caen igualmente dentro de los límites de esta intraducibilidad lingüística o colocacional y que la única y verdadera imposibilidad aparece con la existencia de niveles

²⁴ Según Catford, debemos distinguir entre *translation* y *transference*. En la traducción existe una *sustitución* de significados desde la lengua 1 a la lengua 2, mientras que en la transferencia observamos una *implantación* de significados en la lengua 2.

lingüísticos distintos, o bien con una diferencia entre la producción del discurso y los factores extradiscursivos -p.e. los signos de puntuación nunca se pueden considerar como traducción de lexemas o grupos de lexemas con significado semántico propio, porque no podemos, en ningún caso, considerarlos equivalentes a éstos.

Quizá la aportación más importante y original en la teoría de Catford reside en lo que él denomina *shifts*, divididos en dos grandes apartados. Los primeros, *level shifts*, se refieren a la sustitución de un elemento perteneciente a un determinado nivel en la lengua 1 por otro de distinto nivel en la lengua 2; así, la traducción del subjuntivo español al inglés debe realizarse, por lo general, en otro nivel de la lengua, ya que en inglés rara vez se expresa el modo subjuntivo y cuando se hace, es a través de formas usadas también en el indicativo. Los segundos, *categorical shifts*, considerados contradicciones en la correspondencia formal entre ambas lenguas, se dividen en estructurales, de clase, de unidad e intrasistémicos. Los cambios *estructurales* se producen con frecuencia entre lenguas con estructuras superficiales muy diferentes como el inglés y el chino. Los *de clase* se dan con mucha facilidad debidos a pequeñas diferencias funcionales entre las lenguas, por ejemplo “a literature student”/“un estudiante de literatura.” Los cambios *de unidad* se relacionan fácilmente con razones estilísticas, como en “my mother is an architect”/“mi madre es arquitecta.”²⁵ Finalmente, los cambios *intrasistémicos* se relacionan con diferencias distributivas propias de cada lengua, aun cuando éstas no impliquen diferencias estructurales entre ambas; así la gama de colores difiere notablemente en español y alemán, aunque ambas contemplen los mismos tonos en el espectro luminoso.

Por último, Catford cataloga los diferentes niveles discursivos -idiolectos, sociolectos, registros, estilos y modalidades-, y les otorga gran importancia en la discusión de su teoría, subrayando las diferencias existentes en sus ámbitos de acción.

²⁵ Catford presenta frecuentemente ejemplos como éste, muy discutibles desde el punto de vista del hablante hispano. Aquí, por ejemplo, no se observan variaciones estilísticas pertinentes como apunta el autor.

El acercamiento de Catford, si bien da buena cuenta de los procesos seguidos en traducción, no presenta un plan definido de tratamiento de los textos. Sus ejemplos son muy aislados y fuera de contexto, siendo muchas veces discutibles. El autor dedica demasiado espacio a clasificar los distintos tipos de traducciones, antes de llegar a la *total translation*, aunque deja perfectamente definidos conceptos tan importantes como el de la *functional equivalence*, *translation rule* y las causas de ambos casos de *untranslatability*. Sin lugar a dudas su mayor aportación radica en los *linguistic shifts*; si bien los explica con amplitud, no queda absolutamente clara la diferencia entre los *level* y *categorical shifts*. Aunque se habla de *unit*, tampoco establece un límite preciso para el concepto de unidad de traducción. Sin embargo, y para finalizar con Catford, aclara perfectamente el fenómeno universal de los niveles discursivos, pieza de toque en la correcta realización de cualquier traducción.

I.2.2.B LA ESTILÍSTICA COMPARADA. VINAY Y DARBELNET, GARCÍA YEBRA, MALBLANC, VÁZQUEZ-AYORA, KADE, GARNIER Y NEWMARK.

En 1958, J. P. Vinay y J. Darbelnet, pertenecientes a la Escuela Canadiense, publican su trabajo Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction. Como título nos permite adivinar esta obra -que parte de los trabajos de Charles Bally en un análisis más allá de la morfología y la sintaxis- consiste en la confección de una lista más o menos amplia de los contrastes existentes entre las lenguas inglesa y francesa en niveles léxico, morfosintáctico y de mensaje dentro de un marco estrictamente interlingüístico. Como los propios autores afirman en su definición de estilística hay que distinguir entre "*la stylistique interne qui étudie les moyens d'expression en opposant les éléments affectifs aux éléments intellectuels à l'intérieur d'une même langue, et la stylistique externe (ou comparée) qui observe les caractères d'une*

*langue tels qu'ils appraissent par comparaison avec une autre langue. Le present ouvrage se place indifféremment aux deux points de vue et, à l'ocassion, établit en outre des rapprochements entre les moyens d'expression des deux langues en présence".*²⁶

Distinguen entre el plano de la realidad y el de la abstracción, que identifican respectivamente con el idioma inglés y con el francés, así como entre elementos afectivos y elementos intelectuales. Para los autores no existe la pretendida homogeneidad de la que hablaba Saussure; en su lugar existen distintos registros en las distintas lenguas. Quizá lo más característico de las estilísticas comparadas estribe en los llamados procedimientos de traducción; Vinay y Darbelnet distinguen dos: el de traducción literal y el de traducción oblicua. Entre los primeros incluyen el préstamo, el calco y la traducción literal, mientras en los segundos colocan la transposición o cambio de función, la modulación o cambio de punto de vista, la equivalencia o el cambio de procedimientos de expresión y la adaptación o equivalencia de tipo cultural. Al final de la obra incluyen un glosario que explica los conceptos manejados durante la exposición de su teoría.

Aunque los trabajos de Vinay y Darbelnet marcaron un hito en la época de su publicación, hoy día no se consideran sino un paso más hacia la consecución de una teoría integradora de la traducción, ya que las unidades analizadas se encuentran descontextualizadas y no se analizan más resultados, sin detenerse a explicar el método empleado.

En nuestro país, Valentín García-Yebra expone en Teoría y práctica de la traducción (1982) su modelo comparativo lingüístico. Las aportaciones más originales de García-Yebra se refieren al comportamiento del castellano frente a otras lenguas -inglés, alemán y francés- examinando varios aspectos. El primero remite a la estilística en relación a antinomias tan relevantes en traducción como concisión-economía/ampulosidad, carácter sintético/analítico,

²⁶ Citado por los autores, de Charles Bally, Le langage et la vie, (Paris: Francke Berne, 1969) 88.

carácter descriptivo/intuitivo, carácter emocional/intelectivo, etc. En segundo lugar a estructuras paradigmáticas -fonéticas, léxicas, morfológicas, sintácticas, semánticas y discursivas- y, por último, a las relaciones extralingüísticas (culturales, religiosas y pragmáticas).

Dentro del plano fónico, García-Yebra hace una reflexión histórica sobre la consideración del simbolismo de los sonidos lingüísticos aislados. Aunque concluye que estos últimos no significan nada por sí mismos, sí se detiene en una clasificación de los simbolismos en los casos de *onomatopeya* u otras palabras expresivas que denomina *metáfora sonora*, *gesto sonoro* y *simbolismo fonético*.²⁷ Comenta después simbolismos fónicos en grupos de palabras, es decir, la *aliteración* como fenómeno común a todas las literaturas; ésta puede ser vocálica, consonántica o mixta.²⁸

Reflexionando sobre *préstamos* y *calcos* de lenguas extranjeras, García-Yebra hace una salvedad: si bien pueden resultar cacofónicos y extraños, muchas veces es conveniente mantenerlos para evitar circunloquios innecesarios.²⁹ Del mismo modo, los *anglicismos* son clasificados según los errores que resultan del mal uso de preposiciones, las colocaciones impropias, las incorrecciones léxicas, la incorrecta utilización de la conjunción *que*, los abusos de la voz pasiva, la ordenación torpe de las palabras, la redundancia, la concisión excesiva, la inadecuación en el uso de

²⁷ Mientras la *onomatopeya*, universal lingüístico aunque arbitrario en cada lengua, se produce cuando los elementos de una palabra tratan de reproducir el sonido de algo ("runrún"), la *metáfora sonora* ("palpitar"), el *gesto sonoro* ("tata") y el *simbolismo fonético* ("lindo") se definen como diferentes manifestaciones relacionadas con la translación o relación de los sonidos de la palabra con su significado. Todos ellos suponen frecuentemente una gran dificultad en traducción, puesto que son arbitrarios en cada lengua y, por tanto, muy difíciles de prever (especialmente las onomatopeyas).

²⁸ Igualmente se discuten otros elementos poéticos como la *rima*, el *ritmo* con sus características de timbre, tono, intensidad y duración, y la oposición entre *eufonía* (combinación de palabras que resulta en un efecto agradable al oído) y *cacofonía*, el efecto contrario.

²⁹ El *préstamo* se refiere al empleo de palabras pertenecientes a otras lenguas, mientras que el *calco*, frecuentemente mucho más difícil de establecer, consiste en la producción de expresiones nacionales mediante la imitación de estructuras extranjeras.

modos y tiempos verbales, los verbos desnaturalizados, el uso impropio de los deícticos y las incorrecciones morfológicas. García-Yebra ilustra cada caso con ejemplos y propone soluciones adecuadas en cada caso.³⁰

Al final de la segunda parte el autor hace una reflexión sobre la conveniencia de la traducción palabra por palabra, y concluye que ésta es a menudo imposible ya que, aún entre lenguas con gran similitud estilística y estructural, la traducción se complica a medida que aumentan los límites del discurso. La tercera parte dedica más espacio al estudio comparado de las discrepancias entre el castellano y las lenguas antes mencionadas. No nos extenderemos en este capítulo puesto que sería divergir demasiado respecto al tema de este trabajo. Baste decir que en el se discuten las discrepancias más sobresalientes en los usos de las diferentes partes de la oración - artículo, pronombre, adjetivo, verbo y preposiciones.³¹

Respecto al artículo, se apuntan las alternancias *artículo indefinido*/ø (“As good son and a considerate brother...”=“Buen hijo, hermano atento...”),³² ø/*artículo definido* (“All-Saints Day”=“Día de todos los Santos”), *artículo determinante/demostrativo* (“The cursed door”=“Esta maldita puerta”) y *adjetivo posesivo/artículo determinante* (“...as he washed and dried *his* hands”=“...mientras se lavaba y secaba las manos”). A veces existen discordancias en cuanto al *número* en sustantivos (“Holding *hands*”=“Cogidos de la mano”), con *haber* (“There are two books”=“Hay dos libros”) y con *ser* para expresar la hora (“It’s twelve o’clock”=“Son las doce en

³⁰ Corresponden en gran medida a la clasificación de anglicismos de frecuencia propuesta por Vázquez-Ayora. Vid. Valentín García-Yebra, Teoría y práctica de la traducción (Madrid: Gredos, 1982).

³¹ García-Yebra lleva a cabo una clasificación exhaustiva de las discordancias relevantes en el estudio comparativo del español y las lenguas antes mencionadas y, con este fin, presenta una gran variedad de ejemplos. Por razones de espacio, se hará únicamente mención explícita a las más importantes para la traducción inglés-español, tema que nos ocupa en el presente estudio.

³² Es evidente que en esta ocasión García-Yebra ha olvidado el “As” en inglés en la traducción castellana, lo que nos parece un notable error.

punto”), con las partes del día (“Good morning”=“Buenos días”) y en expresiones fijas (“To set foot in...”=“Poner *los pies* en...”)

Aunque en español los pronombres personales se omiten por lo general al repetirse en las desinencias verbales, en ocasiones deben escribirse para evitar ambigüedades provocadas por sincretismos morfológicos (“*She thrust a bundle of banknotes in his hand*”=“*Ella le metió un fajo de billetes en la mano de él*”). Los pronombres de cortesía originan problemas por no existir en inglés (*you* polisémico); por ello deben deducirse de la situación. Los pronombres en *función de objeto* al igual que los *reflexivos* pueden igualmente inducir a interpretaciones inconvenientes, ya que son frecuentemente omitidos en inglés, los primeros por obviarse, los segundos por sobreentenderse reflexividad cuando no existe objeto directo aparente (“Most evenings I spent in the Flore”=“Mis veladas las pasaba casi siempre en el ‘Flore’”; “I dressed”=“Me vestí”).

En los adjetivos, el problema surge en lo referente a su ubicación, no sólo de los calificativos y epítetos sino también los de relación respecto del sustantivo en castellano, ya que su colocación en inglés no suele variar por razones estructurales, si bien sus diferencias son deducidas por el contexto. Por último, García-Yebra puntualiza que la forma de coordinación varía por razones estilísticas, también en castellano.

El verbo español difiere con el inglés en aspectos temporales, modales y de voz. Entre los primeros, el más relevante en traducción está en relación con la inexistencia del *imperfecto* en inglés que suele resolverse mediante el uso del *past continuous*. Por otra parte, esta lengua utiliza con más frecuencia el *present continuous*, expresado como *presente simple* en castellano (“Voy al teatro”=“*I’m going to the theatre*”). En el segundo grupo se señala cómo las formas del subjuntivo inglés suelen coincidir formalmente con las del indicativo (“Me alegro de que *hayas* vuelto”=“*I’m glad you’re back*”). El subjuntivo muestra una mayor ocurrencia en castellano que en inglés; en oraciones subordinadas referidas al presente o al futuro y dependientes de verbos que implican deseo o

esperanza, utiliza el indicativo frente al *presente de subjuntivo* castellano ("I hope she comes"="Espero que venga"). Lo mismo sucede en expresiones *modales*, expresiones después de *quizá*, oraciones referidas al futuro, etc.³³

En cuanto a la voz pasiva, el autor comenta ciertos casos de construcciones pasivas en inglés y su transformación en activas en castellano, debido a la existencia de ciertos verbos del tipo *to tell*, *to suppose*, *to steal* que pueden aceptar un sujeto paciente personal en pasiva. Estos casos se suelen resolver mediante construcciones de tipo impersonal con *se*, con la *pasiva refleja*, mediante el paso de sujeto a complemento del verbo pronominal transitivo indirecto, o por el cambio de la oración pasiva inglesa a activa en español, p.e. "I was stolen my watch"="Me robaron el reloj."³⁴

Por último, el autor dedica un amplio apartado a las preposiciones, incluyendo las correspondencias entre ambas lenguas y presentando una gran variedad de ejemplos a este fin. García-Yebra considera el estudio de estas partículas uno de los puntos más problemáticos y controvertidos del idioma inglés por la facilidad con que los esquemas preposicionales son mimetizados en la traducción.³⁵

El tratado de García-Yebra se concentra en explicaciones lingüísticas de tipo comparativo que ayudan en gran medida al traductor; sin embargo, no apuntan a una visión global del proceso traductivo. No se trata, por tanto de un método de traducción, sino de la ejemplificación práctica de los procesos acontecidos en la traducción -sin sobrepasar la oración en la mayoría de los casos- acompañada de explicaciones gramaticales que si bien en algunas

³³ El autor enumera las oposiciones temporales, modales y aspectuales más frecuentes que se dan en el paso del inglés al español y viceversa. Del mismo modo expone los usos de los verbos modales, *to be* y *to have*. Vid. García-Yebra 1982.

³⁴ Aunque tanto pasiva refleja como construcción impersonal con *se* poseen estructuras superficiales similares, sus estructuras profundas divergen notablemente, por lo que son consideradas por separado en gran parte de los manuales de gramática española. Vid. Emilio Alarcos Llorach, Estudios de gramática funcional del español (Madrid: Gredos, 1978).

³⁵ Vid. García-Yebra 1982.

ocasiones abruman por su detallada exactitud lingüística, en otras fallan por no estar insertas en un plan de actuación determinado, es decir, en el nivel intertextual.

Dentro de esta misma línea, A. Malblanc, en su estilística comparativa del francés y el alemán establece contrastes entre los sistemas lingüísticos sin conceder importancia al contexto; se encuentra muy influenciado por las teorías del conocimiento de Humboldt y posee una visión más mentalista. Afirma que la traducción parte del cerebro y hace mayor hincapié en la morfosintaxis y en el mensaje que en el léxico. Por otra parte, Intravaia y Scavée se basan en los estudios de Leo Spitzer, más interpretativos y hermenéuticos. Se decantan ya por el habla más que por el sistema o norma por lo que utilizan un corpus compuesto de textos de prensa y grabaciones orales para estudiar el estilo colectivo de un grupo o lengua y los estilos individuales de cada autor. A veces varían los niveles de una lengua respecto a otra debido al fenómeno que denominan hechos de estilo. A partir de aquí intentan definir el «étymon général» de la lengua y los particulares. Al igual que Malblanc y Vinay y Darbelnet, distinguen entre el plano de lo real y el realismo subjetivo, pero a diferencia de los dos últimos considera que siempre se debe hablar de traducción oblicua y que no existen compartimentos estancos con textos de tipo homogéneo o puro.

Gerardo Vázquez-Ayora propone en Introducción a la traductología (1977) su teoría comparativa de la traducción partiendo de los procedimientos traductivos de Vinay y Darbelnet y de los presupuestos de la gramática generativo-transformacional:

El procedimiento traductivo consistirá, pues, en analizar la expresión del texto de Lengua Original en términos de oraciones prenucleares, trasladar las oraciones prenucleares de Lengua Original en oraciones prenucleares equivalentes de Lengua Término y, finalmente, transformar

estas estructuras de Lengua Término en expresiones estilísticamente apropiadas. (1977: 50)

En primer lugar Vázquez-Ayora define la unidad de análisis basándose en la semántica como *unidad lexicológica*; la unidad de traducción debe ser también “unidad de pensamiento” y constar de un fragmento de mensaje, permaneciendo en interdependencia con el resto del texto.³⁶ Estas unidades se consiguen por medio de la *segmentación* del texto en *unidades lexicológicas* y en otras más o menos extensas -desde el morfema al párrafo, pasando por la frase, la cláusula, el grupo y la palabra-, que contribuyen en primer lugar a la clarificación de las relaciones intra e interoracionales de un párrafo completo y en segundo a su “cohesión interna.”

Una vez concluida esta primera etapa, continúa con el proceso de *transferencia* propiamente dicho, que evalúa, en primera instancia, apoyándose en la traducción inversa. A este respecto Vázquez-Ayora afirma,

No deben producirse discrepancias de sentido sino un razonable MARGEN de libertad, cuya importancia será insignificante si en el proceso anterior se ha logrado una delimitación semántica y contextual acertada. (1977: 23)³⁷

El autor hace uso frecuente de la semántica en sus explicaciones y no en vano dedica un gran capítulo a la discusión de los puntos más relevantes. Y así comenta los distintos grados de significación, clases y anomalías; para ello, en primer lugar, hace

³⁶ Vázquez-Ayora remite a la definición de *unidad lexicológica* acuñada por van Hof. Vid. Henri van Hoff, “Recherche d’un modèle d’analyse en traduction,” *Journal des Traducteurs* 16 (1971): 83-94.

³⁷ Se atribuye este margen a la *alternatividad estilística* ocasionada a su vez por la aplicación de “técnicas oblicuas” de traducción, de las que se hablará posteriormente.

uso de la teoría de *campos semánticos* de Jost Trier; en segundo lugar nombra la *semántica léxica y combinatoria*, en la que el autor se apoya para afirmar que la significación no es puramente semántica o sintáctica, sino que se encuentra en ambas por estar "implícita en la estructura subyacente".³⁸ Por último se refiere a la *metalingüística*, gracias a la cual el texto se relaciona siempre con otros sistemas culturales como el de la tecnología, el derecho o la religión.

A partir de este punto la obra se interna en el análisis comparativo del inglés y el castellano para discutir el estilo, los *anglicismos de frecuencia*,³⁹ la ambigüedad, la redundancia y el *análisis del discurso*.⁴⁰ Dentro del estilo se discuten cuestiones teóricas tales como la *estilística diferencial* y otros fundamentos contrastivos estructurales como el subjuntivo, el imperfecto, la

38 Trier parte de la consideración de los campos semánticos (*Semantischer Feld*) como grupos de palabras que comparten ciertos rasgos, aunque no estén en muchas ocasiones emparentadas por cuestiones etimológicas, psicológicas o de cualquier otra índole. Ambas, *semántica léxica y combinatoria*, están dedicadas al estudio de las relaciones entre el texto y sus significados, pero mientras la primera se concentra en los monemas y sus combinaciones, la segunda contempla las relaciones entre los contextos lingüísticos en diferentes situaciones del acto del habla.

39 Se denomina *anglicismo de frecuencia* a cualquier tipo de giro, expresión o estructura que aparezca repetidamente en las traducciones y que sea resultado de la copia o imitación de la lengua inglesa como fuente. Pueden ser de diversos tipos -léxicos, gramaticales, sintácticos, estructurales-, y aunque no se hayan compilado en ningún inventario exhaustivo, muchos de ellos se consideran errores típicos cometidos en traducciones de ciertos idiomas.

40 Vázquez-Ayora discute las interrelaciones entre las distintas partes del discurso, así como los hechos relacionados con la complejidad de éste, como la *densidad sintáctica*, consistente en el número de funciones que realizan los actantes y la *profundidad estructural*, referida al conjunto de transformaciones "binarias generalizadas" a las que ha recurrido el autor. Por otra parte, Vázquez-Ayora pone de manifiesto la gran importancia del *efecto de relieve*, y propone dos técnicas para llevar a cabo tal efecto: los procedimientos de *desplazamiento* e *inversión*. Si en el primero un sólo elemento o expresión altera su posición, en la segunda dos elementos se intercambian en la estructura del discurso.

cópula, los pronombres *tú* y *usted*, y el problema de *lo* al traducir del inglés al español o viceversa.⁴¹

Al llegar a los “procedimientos técnicos de ejecución,” el autor no presenta ningún plan concreto para abordar la traducción, si bien explicita con detalle las diferentes técnicas relacionadas con la traducción oblicua. Ésta se opone a la traducción literal, que el autor intenta evitar por los peligros que acarrea: *"La traducción verdadera debe independizarse de la tiranía de las palabras, de los rangos, de la gramática y de las formas de estilo"*(1977:262-3).⁴²

En la discusión de las diferentes técnicas utilizadas en la traducción oblicua, se habla -dentro de un primer grupo-⁴³ de la *transposición*, consistente en el cambio de ordenación provocado por las diferencias estructurales entre las lenguas, como en “He told us to go there” = “El nos dijo que fuéramos allí.”⁴⁴ Así mismo se hace referencia a la *modulación* como concepto de la estilística comparada y definido como *"un cambio de la 'base conceptual' en el interior de una proposición sin que se altere el sentido de ésta, lo cual conforma un 'punto de vista modificado' o una base metafórica diferente"*(1977: 291), por ejemplo “God bless you!”= “¡salud!”.⁴⁵ Cuando se distingue entre expresiones *endocéntricas* y *exocéntricas*,

⁴¹ La *estilística diferencial*, muy emparentada con la *estilística comparada*, se ocupa de las diferencias de estilo existentes entre las lenguas, así como su relación con los niveles discursivos lingüísticos y extralingüísticos, registros, etc.

⁴² A este respecto, también se subraya la *paráfrasis*, por la que se cae en el efecto opuesto al de la traducción literal: la inexactitud por exceso de rodeos.

⁴³ Dentro de este primer grupo de procedimientos relacionados con la “ejecución estilística,” entran igualmente *modulación*, *equivalencia* y *adaptación*.

⁴⁴ Las transposiciones pueden tener carácter *obligatorio* o *facultativo*. Existe por su función, una gran variedad de transposiciones como las de determinantes y partículas, las de elementos léxicos como adverbio/adjetivo, verbo o participio pasado/sustantivo, adverbio/sustantivo, verbo/adverbio, las cruzadas, etc.

⁴⁵ Obviamente las modulaciones mantienen una relación estrecha con las discrepancias culturales. Los tipos de modulaciones pueden ser abstracto por concreto, general por particular, modulaciones explicativas, inversiones de términos o punto de vista, modulación de grandes signos, de expresiones exocéntricas, y otras.

se apunta la dificultad de traducción de las segundas, estableciéndose posibles alternativas para su traducción tales como expresiones equivalentes o adaptadas en la lengua receptora, o expresiones endocéntricas amplificadas.⁴⁶ Las figuras de pensamiento son un tipo especial de expresiones exocéntricas en las que existe una discordancia entre la realidad pensada y la expresada por los signos.⁴⁷

La *equivalencia* se considera como “un caso extremo de modulación” en el que ésta se lexicaliza. El punto más destacado es el dedicado a la traducción de metáforas y modismos por tres caminos bien distintos: modulación de éstos transformándolos en expresiones no metafóricas, la modulación metáfora/símil, y la equivalencia de una metáfora con otra.⁴⁸ La *adaptación* se define como la conformación de un contenido en la visión del mundo de cada lengua, por ejemplo “he kissed his daughter on the mouth”=“abrazó tiernamente a su hija,” ya que en la cultura hispana, no se suele demostrar afecto por los hijos con este tipo de manifestaciones. El autor afirma que, cuando no se halle un equivalente apropiado o éste vaya a ser de todo punto incomprensible para los receptores del texto, deben conservarse los elementos extraños de otra lengua.⁴⁹

⁴⁶ Expresiones *exocéntricas* como opuestas a las *endocéntricas*, ya que mientras el significado de las segundas se puede extraer de la suma de los significados de sus elementos, en las primeras el significado no es suma de significados de los elementos, como en modismos e idiomatismos. En este punto, Vázquez-Ayora comenta con respecto a la traducción automática que hay que captar el tono; por ello las máquinas no traducen. No es posible modular sin una clara comprensión de la sustancia, la calidad, la modalidad, la acción y el movimiento, sin percibir los efectos y las proyecciones explícitos o implícitos en un texto.

⁴⁷ Vid. Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française* (Paris: Francke Berne, 1965).

⁴⁸ Vázquez-Ayora remite a Catford (1965) en la discusión de este apartado, especialmente en lo referente a la equivalencia situacional. Así “to pull somebody’s leg”=“tomar el pelo a alguien.”

⁴⁹ El autor cita a Einar Haugen, que se refiere a la *sociolingüística* como disciplina necesaria en cualquier estudio lingüístico, incluida la traducción. Vid. Einar Haugen, *The Norwegian Language in America* (Bloomington: University of Indiana Press, 1969).

Dentro del segundo grupo de procedimientos que ayudan a transferir la totalidad del mensaje, la *amplificación* consiste en el empleo de más elementos en la lengua 2, para expresar la misma idea en lengua 1, p.e. “to speak aloud”=“hablar en voz alta.” Aquí hay que tomar en consideración los conceptos de *economía* y *concisión*, así como su relación con las distintas lenguas.⁵⁰ La *explicitación* o *concentración* es el procedimiento opuesto a la *amplificación* por el cual se condensan implícitamente en lengua 2 mensajes explicitados en lengua 1, p.e. “Para resolver los problemas básicos de la delegación de poderes”=“To help resolve the basic question of delegation.” Se habla de restricciones a la *explicitación*, igual que se habló en el apartado de la *amplificación*, por motivos de “equivalencia estilística.”⁵¹

Frente a procedimientos como adaptación, *amplificación* y *explicitación* que utilizan el mecanismo de “expansión analítica” para resolver los problemas, la *omisión* consiste en la supresión de elementos superfluos en la conformación del mensaje. Este procedimiento está estrechamente ligado al “genio de la lengua” utilizada, así como a su “naturalidad” y *economía*, evitando en muchos casos el fenómeno de la *sobretraducción*, es decir, la traducción errónea de más elementos de los que en verdad hay en el mensaje original, p.e. “the ship sailed into the port”=“el barco entró al puerto.”⁵² La *omisión* depende frecuentemente de la situación

⁵⁰ Vázquez-Ayora subraya en este punto la mayor economía del idioma inglés en general frente al castellano, si bien el castellano posee el componente “intelectivo” más desarrollado, lo que, en ciertos momentos, le confiere una concisión superior. El autor divide las *amplificaciones*, de acuerdo con las diferentes partes de la oración: adverbio, adjetivo, sustantivo, preposición, artículo o verbo.

⁵¹ Los tipos de *explicitación* son la *explicación*, la *especificación* y la *realización*; refiriéndose las dos primeras a procesos adjetivales, mientras la tercera consiste en la manifestación de un actante. A estos se suma un cuarto tipo que apunta a la “normalización sintáctica” y que se realiza en muchas ocasiones a través de distintas omisiones de términos, como la del agente, las de elementos idénticos, las que ocurren en formas elípticas de coordinación o subordinación inglesas, etc.

⁵² Creemos que se trata de una de las erratas del tratado de Vázquez-Ayora, ya que el ejemplo debería empezar por el texto en inglés, más largo y por tanto más fácil de tomarse como *sobretraducción*. No obstante, aún así, se

contextual, ya que generalmente existen matices implícitos en las situaciones que obvian cualquier tipo de explicitación en el proceso traductivo.⁵³

Por último, la *compensación* ayuda a mantener el perfecto equilibrio entre la traducción oblicua y la fidelidad, establece una ecuación entre pérdidas y ganancias semánticas y termina de pulir la equivalencia estilística por medio de una adecuada gradación de matices, intensidades y tonalidades. Obviamente, las condiciones que la provocan también originan la dificultad de hallar equivalentes naturales y la pérdida de sentido o matices, como en "He went off to the movies"="Se fue al cine" (No: "fue al cine"). El autor señala los "parámetros de la situación y la metalingüística" como fundamentos básicos de la compensación, ya que sólo de acuerdo a la situación podemos equilibrar los matices y sutilezas implícitos en el lenguaje. En este sentido, Vázquez-Ayora comenta:

Nuestra obligación es hacer que la versión parezca una obra primigenia, como si el autor la hubiera escrito en nuestra lengua, pero no mejor que la original. No hay que sepultar al autor en nuestro estilo o creación hasta volverlo indiscernible. Cada autor tiene un cociente que hay que extraerlo para reelaborar una obra genuina. (1977: 381)⁵⁴

trata de un ejemplo muy poco claro de sobretraducción, más bien relacionado con diferencias estilísticas entre las lenguas. Sin embargo, el autor presenta también el siguiente ejemplo que clarifica la cuestión: "the failure to act on the part of the committee"="El fracaso de no actuar por parte de la comisión." Traducciones apropiadas serían "El no haber actuado la comisión" o incluso "La comisión no actuó."

⁵³ Entre las omisiones más comunes, Vázquez-Ayora señala las referidas a elementos carentes de sentido, redundancias, repeticiones, y otras más específicas como los artículos, *can*, *there*+verbo que no sea *to be*, etc.

⁵⁴ Existen algunas contradicciones claras en el texto de Vázquez-Ayora. Aquí se habla de sujeción a un autor y a un texto, cuando en una cita anterior, en la página cuarenta y cinco, se hablaba de la liberación de la tiranía de las palabras, lo que parece estar en abierta contradicción.

La traductología de Vázquez-Ayora presenta una definición teórica muy satisfactoria de la unidad traductiva como *unidad lexicológica*, aunque no la ilustren con la suficiente claridad sus ejemplos y explicaciones. Sin duda se trata de un trabajo perfectamente sustentado teóricamente por referencias de tipo lingüístico-histórico. Su análisis comparativo sobre *anglicismos de frecuencia, ambigüedad, redundancia y análisis discursivo* ayuda a iluminar el camino del traductor. Aunque no expone un plan claramente definido de actuación, sus disquisiciones sobre los *procedimientos técnicos de ejecución de la traducción oblicua* son brillantes, aclaran muchos puntos conflictivos, y suponen un gran avance en la esquematización práctica del proceso traductivo. No obstante hay que decir que cae, frecuentemente, en contradicciones evidentes: estando su método teóricamente basado en el contexto, en la práctica raramente lo plantea en términos contextuales, más allá de la cláusula o la frase. Como en las teorías comparativas anteriores, el autor adopta la unidireccionalidad y sus resultados no pasan de ser parciales. Además permanece en el nivel estricto de la lengua, intentando proponer métodos traductivos que si bien añaden algunos puntos de vista interesantes en los estudios comparativos, no representan en modo alguno tendencias de consideración imperativa, ya que son teorías todavía encuadradas en el área de la prescripción de reglas aplicadas a los resultados y no de la explicación de los procesos traductivos.

A estos habría que añadir otros muchos estudios como los de Kade y G. Garnier que expone en Linguistique et traduction: éléments de systématique comparée du français et de l'anglais (1985) su modelo eminentemente semántico, denominando transemas a las unidades de traducción que pasan por un reconocimiento para llegar a la producción de la nueva versión sustentada ante todo en lo que él llama la sistemática comparada.

Peter Newmark afirma en su trabajo A Textbook of Translation aparecido en 1988, que se debe perseguir la exactitud y la verdad en la traducción aunque también expresa su opinión con

respecto a la traducción literal en los siguientes términos: *"I think that words as well as sentences and texts have meaning, and that you only deviate from literal translation when there are good semantic and pragmatic reasons for doing so, which is more often than not, except in grey texts"*(1988: XI).

Newmark añade más procedimientos de los recogidos en las categorías de la estilística comparada y distingue entre las distintas teorías, sus marcos de referencia y los niveles del estudio de la traducción; trata también, aunque someramente la teoría textual. Además confecciona una tipología de las diferentes traducciones posibles y su definición. La traducción palabra por palabra se efectúa cuando se mantiene el mismo orden y se traducen las palabras fuera de contexto. La literal aparece cuando las estructuras son alteradas, pero no las palabras individuales (que se traducen fuera de contexto). La traducción fiel trata de reproducir el significado contextual del original bajo el corsé de las estructuras de la lengua de partida. La semántica sólo se diferencia de la anterior en que debe prestarse más atención al valor estético del texto en la lengua original, es decir, es la traducción en el nivel del autor. La adaptación consiste en reescribir el texto y adaptar la cultura de partida a la de llegada. Constituye, por tanto, la traducción más libre y se suele dar en piezas teatrales y poesía. La traducción llamada libre reproduce el contenido sin la forma, mientras que la idiomática reproduce el mensaje pero tiende a distorsionar los matices de significado insertando idiomatismos o frases hechas aunque estas no existan en el original. Por último, la traducción comunicativa intenta transmitir el mismo significado contextual del original de modo que tanto el contenido como el lenguaje de éste sean aceptablemente legibles y comprensibles para los posibles lectores; nos referimos, naturalmente, a la traducción en el nivel del lector.

Sin restarle importancia a la tipología propuesta por Newmark, creemos que se trata de una enumeración de conceptos aislados y de poca aplicación práctica que aunque sirvan para

clarificar ciertos tipos de traducciones, no constituyen en modo alguno una ayuda reseñable para el estudio del proceso traductivo, siendo además algo utópicas ya que en un mismo texto pueden darse muchos tipos diferentes.

I.2.3 TEORÍAS CENTRADAS EN LA INTER-CULTURALIDAD DE LA TRADUCCIÓN. NIDA Y TABER, MARGOT Y PERGNIER.

Enlazando con el acercamiento interlingüístico, aunque con un enfoque que hace hincapié en la interculturalidad de la traducción, debemos señalar en primer lugar la aportación de los traductores bíblicos Eugene Nida y Charles Taber con su trabajo Theory and Practice of Translation (1974), que tras haber recogido enseñanzas de la teoría comunicativa, la gramática generativa y la sociolingüística, introducen los conceptos de cultura de llegada y la equivalencia dinámica al receptor como elemento activo: "*One does not restrict meaning simply to sounds, grammar, and rhetoric, but must recognize that within any text objects and events may likewise have meaning as a result of cultural presuppositions and value systems*"(1985).⁵⁵

Sobre la *identidad* Nida defiende la *equivalencia natural* en la traducción y establece como prioridades la coherencia textual, la equivalencia dinámica, la forma fonética del lenguaje y la preferencia por formas usadas y aceptadas por la supuesta audiencia. La traducción debe abordarse desde el párrafo como unidad de traducción, aunque se llegue finalmente en muchos casos a la consideración unitaria de porciones mayores dentro del discurso total.

Para Nida, el proceso de traducción atraviesa tres etapas básicas: *grammatical analysis, transfer y restructuring*, es decir, un

55 Vid. Eugene Nida, "Translating Means Translating Meaning: A Sociosemiotic Approach to Translating," *Der Übersetzer und seine Stellung in der Öffentlichkeit* 1985: 119-125.

análisis exhaustivo previo del texto en lengua 1 que lo acondicione para realizar la traducción en sentido estricto y finalizar con la revisión o reestructuración del texto vertido en la lengua 2. En la primera etapa, Nida distingue entre el análisis estructural previo, el gramatical -más detenido-, y el del significado del texto. Cuando analiza este último, utiliza la *semotaxis* para distinguir entre significado referencial y connotativo, dependiendo éste de tres factores fundamentales: la relación del hablante con el texto en cuestión, las circunstancias prácticas en que se usa dicha porción de texto y las características lingüísticas propias del mismo.⁵⁶

En los tres estadios de la segunda etapa, *transfer*, se desecha un análisis secuencial debido a la frecuente necesidad de entremezclar éstos de acuerdo con las necesidades de la traducción. En el proceso de transferencia de un mensaje desde una lengua a otra el significado debe ser preservado a toda costa, mientras que la forma, excepción hecha de la poesía, debe considerarse secundaria, ya que las reglas que hacen posible la expresión de significados varían notablemente en cada lengua debido a la arbitrariedad del lenguaje.

Nida refiere los problemas más comunes en esta etapa y propone posibles soluciones para cada uno: los modismos, los significados figurados, los cambios en los componentes centrales de los significados, los significados genéricos y los específicos, las expresiones pleonásticas, las fórmulas especiales, la redistribución de los componentes semánticos, y los condicionamientos contextuales. El autor expresa su disconformidad con las alteraciones, a menos que el significado del texto sea ininteligible por exceso o por defecto para el lector, receptor del texto. Afirma igualmente que en muchas ocasiones los intentos por preservar la estructura resultan en una falta absoluta de comunicabilidad del mensaje; para evitarlo deben realizarse siempre ajustes en los

⁵⁶ La *semotaxis* estudia las posibles implicaciones de factores extralingüísticos en el significado y la ordenación del texto. Nida habla de los distintos niveles discursivos como factores fundamentales en la traducción, ya que forman parte del estudio de la *semotaxis*.

distintos niveles -discursivo, sintagmático, lexemático y fonético. Las dificultades que surgen en los procesos de ajuste pueden ser de todo tipo: diferencias entre estilo directo o indirecto, las formas pronominales, la identificación de sujeto y objetos, la secuencia de tiempos, etc.

La última etapa, reestructuración del texto, puede considerarse desde tres perspectivas diferentes: las variedades estilísticas que se deseen, los componentes esenciales y características peculiares de cada una y las técnicas necesarias para producir la variedad o variedades elegidas. El autor establece una clara distinción entre las lenguas respecto a su tradición y sus peculiaridades estilísticas y afirma que la reestructuración nace en la práctica con lenguas muertas y, en ocasiones, con lenguas que no conocen la perfección, aunque en la traducción profesional no existe la reestructuración (adaptación) como tal. Existen tres posibles situaciones con respecto a tradición y estilo: a.) lenguas con larga tradición y estilo bien definido; b.) lenguas reducidas a tradición escrita en las últimas generaciones que adquieren ciertos usos aceptados y, de algún modo, estereotipados; c.) lenguas reducidas a la expresión escrita y practicada únicamente por estudiosos y traductores. En ciertas lenguas que han corrido el peligro de haber sido reducidas a manifestaciones escritas, debido a la escasez de hablantes (sobre todo en los grandes centros urbanos) se desarrolla un tipo de fosilización literaria llamada *translationese*, que se impone en la lengua como única forma apropiada de escribirla, sirva como ejemplo la recientemente compilada Gramática Normativa Valenciana que se imparte actualmente en los colegios y universidades de la Comunidad Valenciana.

Nida dedica varios capítulos a la discusión de las dimensiones de las variedades lingüísticas; relaciona esta cuestión con factores como el contraste entre lenguaje oral y escrito, factores sociológicos y niveles de uso; también con las relaciones entre hablante y oyente y con las variedades dialectales geográficas. El autor decide como mejor solución para estos problemas la designación de un dialecto

cultural y lingüísticamente aceptado, y el uso de formas con un alto grado de inteligibilidad en los diferentes dialectos y aceptables para los hablantes del dialecto principal.

Para concluir, las diferencias entre las lenguas no residen tanto en *lo que se puede decir*, sino en las *combinaciones permisibles* y posibles, especialmente en las categorías marcadas obligatoria u opcionalmente. Así mismo marca la distinción entre prosa y poesía y los diferentes tipos de prosa: narración, descripción y argumento. Caracteriza la poesía como expresión de paralelismos complejos producidos por el sonido, los modelos morfosintácticos, la elección léxica y la estructura semántica, así como por su unidad, novedad, complejidad, condensación y simplicidad.

En una aproximación *estilística funcional* debemos, según Nida, clarificar primero el propósito teniendo en cuenta las formas que sirven para aumentar la eficacia, como la estructura discursiva simple, los marcadores del discurso, los de transición, los relacionantes y los que marcan relaciones entre las clases, las construcciones paralelas de sujeto y predicado, los marcadores de participantes y los terminales potenciales de frase, así como las que implican efectos especiales de tipo variado, como efectos de sonido y ritmo, confusión formal y ausencia de los efectos antes mencionados para el primer grupo. Para efectuar este análisis del discurso, el lingüista propone una serie de técnicas que incluyen transformaciones desde la estructura superficial a estructuras de tipo *kernel* o *quasi-kernel*, división de niveles de *fore-* y *backgrounding* hasta llegar a estructuras secundarias o terciarias, reducción de éstas últimas a componentes esenciales, análisis de paralelismos y contrastes entre grupos sucesivos de estructuras primarias, estructuración de cadenas de actantes y acciones, y tratamiento de grupos no-primarios como estructuras dependientes incluidas en sus propias relaciones internas.⁵⁷ Por último, Nida

⁵⁷ Los niveles opuestos de *foregrounding* y *backgrounding* se refieren a las relaciones de relevancia establecidas en todo discurso y, por tanto, en todo texto. Este análisis del discurso se basa principalmente en la GTG de Noam Chomsky.

sugiere la conveniencia de la colaboración de un estilista, ya que puede resolver muchos de los problemas que enfrenta el traductor en su trabajo. El estilista debe ser un buen escritor sin mucha familiaridad con los temas pero con buena disposición respecto a éstos; y debe entenderse a sí mismo como asesor y no como miembro de un comité.

En el capítulo dedicado a la evaluación de la traducción, Nida opina que el proceso causante de la *redundancia* no añade realmente nueva información; en él sólo se transfiere cierta información del nivel implícito al explícito por medio de las *expansiones*, que divide en léxicas y sintácticas.⁵⁸ El autor explica la razón de la tendencia a la expansión de la traducción sobre el original:

The tendency to greater length is essentially due to the fact that one wishes to state everything that is in the original communication but is also obliged to make explicit in the receptor language what could very well remain implicit in the source-language text, since the original receivers of this communication presumably had all necessary background to understand the contents of the message. (1974: 163)

Por el contrario en la operación de eliminación de la redundancia, se realiza el proceso inverso a través de las *reducciones*, entre las cuales el lingüista enumera distintos tipos de omisiones, simplificaciones, pérdidas y elipsis de elementos superfluos o innecesarios.

Entre las técnicas evaluativas de la traducción, Nida señala las *cloze techniques*, los cálculos de frecuencias, la explicación del contenido, la lectura en voz alta del texto y la observación de la

⁵⁸ Las sintácticas incluyen identificación de actantes, de objetos y hechos con abstracciones, explicitación de relacionales así como relleno de elipsis. Entre las léxicas están los clasificadores, los sustitutos descriptivos y las reestructuraciones semánticas.

reacción de individuos ante ciertas alternativas propuestas.⁵⁹ Finalmente, el autor señala las bases últimas en toda evaluación de una traducción: la corrección, con la que los receptores comprenden el mensaje original, la facilidad de lectura, y la involución del lector como resultado de la correcta adecuación de la forma de la traducción.⁶⁰

Nida diseña un plan conciso y bien definido para abordar las traducciones. Igualmente señala la distancia entre *identity* y *natural equivalence*. Por medio de la *semotaxis*, el autor contrasta los significados connotativo y referencial, a la vez que abre paso a fenómenos extralingüísticos fundamentales en todo análisis textual. Así mismo, subraya la conveniencia de llevar a cabo ajustes de todo tipo para una comunicación perfecta del mensaje original. Su análisis funcional del estilo recoge amplia y profundamente las diferentes técnicas de *fore-* y *backgrounding*, muy apropiadas para la traducción y señala la necesidad de la colaboración profesional con estilistas. Finalmente, Nida propone técnicas evaluativas como los *cloze tests*, la lectura en voz alta y la observación de reacciones individuales ante el texto.

El acercamiento de Nida y Taber es más un método de traducción que un análisis del proceso traductivo. De cualquier modo, incluye ya elementos de semiótica tales como el receptor, el tipo de texto y los registros, además de la relación intercultural que tan importante papel desempeña en el proceso traductivo. No deja de ser, sin embargo, una perspectiva unidireccional y se basa sobre todo en el tipo de traducción bíblica sobre la que tanto trabajaron ambos autores.

⁵⁹ Los *cloze tests*, frecuentemente empleados en la enseñanza de idiomas, consisten en rellenar correctamente los huecos contenidos en un texto con sentido pleno, al que previamente se le han borrado ciertas palabras o expresiones. En algunas ocasiones pueden existir varias soluciones posibles para cada hueco.

⁶⁰ Nida añade que acaso la última evaluación de toda traducción radicaría en el número de horas que cada lector se involucró con (pasó leyendo o comentando con amigos) el texto.

Otros estudiosos como J. Margot y Maurice Pergnier continuaron en la línea de Nida y Taber. Para Margot en la equivalencia dinámica el lector tiene la última palabra, sirve de criterio principal para la evaluación de las traducciones: *"la valeur d'une traduction ne dépend pas de l'opinion d'un critique bilingue, qui pourrait retrouver dans la text traduit ce qu'il voit déjà compris dans le texte original; elle dépend de la façon dont le lecteur monolingue saisit le message traduit, c'est-à-dire que sa qualité est certaine si ce lecteur reagit (autant que possible) de la même manière que le recepteur du texte original"*(1979: 102). Pergnier habla en Les fondements sociolinguistiques de la traduction(1980) de la traducción como un hecho comunicativo y sociolingüístico y concede gran importancia a la situación: *"les critères qui président à la appréciation de la fidelité ou de l'infidelité d'une traduction ne se trouvent nullement dans les signifiés des mots, ni dans une étude comparative des deux langues en présence, mais au carrefour des références situationnelles"* (1980: 423). Según este autor la operación de traducción consiste en llevar "contenidos de sentido" propios de mensajes particulares, y no una búsqueda de equivalencias entre unidades pertenecientes a dos lenguas en tanto que tales (normas). Hay que tornar nuestras miradas de los significados a los sentidos, porque todo hecho de lenguaje es el resultado de una dialéctica entre una forma lingüística y un contenido de sentidos. Según Pergnier, las aproximaciones que se basan en la lingüística como la de Nida, o las que se basan en la traductología como la de Danica Seleskovitch coinciden en que la traducción busca la equivalencia entre los signos lingüísticos en contexto o situación y en que los diferentes componentes del enunciado traducido se refieren no solamente al contexto inmediato, sino también al conjunto de los factores extralingüísticos que condicionan la enunciación y la comprensión del mensaje.

I.2.4 TEORÍAS BASADAS EN LA TRADUCCIÓN COMO OPERACIÓN INTERTEXTUAL. COSERIU, MESHONNIC, HARTMANN, TOURY Y RABADÁN.

A partir de los años 70 la traducción acelera su desarrollo, desde las concepciones basadas en los sistemas lingüísticos de Saussure hacia la noción de la traducción de textos individuales dentro de las infinitas posibilidades de los sistemas lingüísticos: *"...más aún la traducción no atañe ni siquiera al plano de las lenguas, sino al plano de los textos (también 'Guten Tag' es un 'texto'). Sólo se traducen textos; y los textos no se elaboran sólo con medios lingüísticos, sino también —y en medida diversa según los casos— con la ayuda de medios extralingüísticos"* (Coseriu 1977:219).

Coseriu distingue en su artículo "Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción" entre significado —*"el contenido dado en cada caso por la lengua"*— y la designación —*"la referencia a las 'cosas' extralingüísticas, a los 'hechos' o 'estado de cosas' extralingüísticas"* y el sentido —*"el contenido particular de un texto o de una unidad textual, en la medida en que este contenido no coincide simplemente con el significado y la designación"*. Finalmente afirma que en diferentes textos pueden cambiar los sentidos para una misma designación y significado y define el objetivo de la traducción desde un punto de vista lingüístico como *"el de reproducir, no el mismo significado, sino la misma designación y el mismo sentido con los medios (es decir, en rigor, con los significados) de otra lengua"* (1977:221).

Henry Meschonnic, traductor de poesía, se adentra en la epistemología de la escritura, considera que la traducción es, como la escritura, una actividad translingüística, y aboga por un justo medio en lo referente a la importación/exportación de materiales lingüísticos de una lengua a otra. También según él, si consideramos que la traducción se realiza entre textos, tendremos que concluir que ésta no puede ser idéntica al original pues siempre se tratará de una experiencia concreta de un individuo: *"Si la traduction d'un*

texte est structurée-reçue comme un texte, elle fonctionne texte, elle est l'écriture d'une lecture-écriture, aventure historique d'un sujet. Elle n'est pas transparence par rapport à l'original" (1972:307). J. R. Ladmiral en su trabajo Traduire: théorèmes pour la traduction de 1979 prosigue la línea de Coseriu, enmarcando la traducción en lo que él denomina "traductologie productive" y definiéndola como *"une opération de métacommunication assurant l'identité de la parole à travers la différence des langues"* (1979: 223); distingue entre otros los siguientes teoremas para la traducción, que *"désignent des concepts et des principes: ce sont autant de «fenêtres» éclairant la situation dans laquelle nous nous trouvons et qui, encore une fois, est partiellement contradictoire, pour articuler une logique de la décision"* (1979:302): práctica semiótica, lectura-interpretación (hermenéutica), reescritura, vuelta hermenéutica al original, mediación interpretativa, riesgo de interpretación mínima, elección de traducción, incrementalización, entropía, ilusión de transparencia, casi perfección, adecuación asintótica, etc. El proceso hermenéutico nunca se cierra del todo, por lo que la perfección permanece como una bella utopía.

George Steiner en su obra After Babel de 1975 habla del proceso traductor, definiendo la traducción como un proceso interpretativo. Para Steiner, el estudio de la traducción va ligado al estudio del lenguaje, ya que todo lo que el hombre hace es traducir desde el momento en que comienza a hablar: *"interlingual translation is the main concern of this book, but it is also a way in, an access to an inquiry into language itself...inside or between languages, human communication equals translation"* (1975: 47). Por ello, según su visión universalista del lenguaje, cualquier imperfección relacionada con la traducción interlingüística debe entenderse como producida no por las diferencias entre las lenguas individuales, sino como el hecho natural de que toda comprensión implica también una mayor o menor falta de entendimiento, al igual que cualquier acuerdo en pensamiento o sentimientos implica un distanciamiento entre actitudes, aplicando también el símil de la

Torre de Babel. No tenemos la certeza de poder considerar el lenguaje y, por tanto, la traducción como una ciencia exacta porque no sabemos si puede ser cuantificable y precisa, aunque podemos considerarlos como "artes exactas".

De cualquier forma, Steiner piensa que la traducción es deseable y posible en la misma medida en que lo es la poesía: *"Eminent translation is not less frequent than supreme poetry"* (1982: 19). Para el autor, la mejor traducción es la paráfrasis, entendida como movimiento hermenéutico para producir el texto que el autor extranjero hubiera escrito si lo hubiera compuesto en nuestra propia lengua: *"all understanding starts with an act of trust; after trust comes aggression; the third movement is incorporative, in the strong sense of the word; the piston-stroke: the hermeneutic act must compensate"* (1975: 297-8). Por último, Steiner afirma que, según la teoría del reflejo metamórfico del espejo (*metamorphic mirroring*), el texto debe permanecer común a ambos, autor y traductor, incluso cuando el status autónomo del autor, su *autoritas*, se ensombrezca por el paso del tiempo y la distancia lingüística. Aunque el libro de Steiner constituyó una gran ayuda en los estudios de traducción por la aportación de ideas que supuso respecto al análisis de proceso traductivo y su enmarcación junto al lenguaje dentro de un estudio que ya se vislumbraba como interdisciplinario, After Babel se puede considerar más como un tratado filosófico que como un estudio concreto y práctico de la traducción como los realizados posteriormente por otros autores.

Reinhart R. K. Hartmann llevó a cabo varios trabajos entre los que destaca su obra Contrastive Textology, Comparative Discourse Analysis in Applied Linguistics (1980). Aprovechando el movimiento de los estudios de traducción hacia campos más interdisciplinares, Hartmann propone con su textología comparada la integración de todos los niveles textuales: *"Just as we communicate in texts, we cannot translate isolated words or sentences unless they are part of a complex discourse which is usually embedded in a particular context of situation"* (1980: 51). El autor señala la importancia de los

textos paralelos que ayudan a documentar contrastes entre tipos discursivos intra- e interlingüísticos y confirman en los estudios de lexicología comparada e interferencia bilingüe la existencia de variedades lingüísticas relativamente separadas. Hartmann apoya los acercamientos multidisciplinares de Lefevere -uniendo la teoría de la traducción con la literatura comparada- y de Widdowson -que trata de ensanchar la perspectiva del análisis del discurso mediante la admisión de temas y procedimientos del campo de la estilística literaria.

El autor pretende probar la hipótesis de la traducción como una aproximación gradual mediante un movimiento de afuera adentro, desde la estructura pragmática total hacia la constitución sintagmática y semántica. Al tratar el tema de los cambios de código en los bilingües, el autor afirma que su teoría debe adoptar una dirección principalmente sociolingüística si se quiere lograr una "textología genética"; ésta se encargará de poner en relación el texto con las distintas situaciones en ambos polisistemas: *"linguistics is relevant to both literary and non-literary translating, but not in the form of the traditional correspondence-type contrastive analysis, but rather in the form of a dynamic or genetic CT, which may in time clarify all kinds of interlingual processes"* (1980: 71). Añade una clasificación en cinco tipos o estadios de aproximación textual: oral espontáneo, abstrayendo el contenido, escrito espontáneo, escrito con cuidado, y preparado para publicación. Para Hartmann, el uso de textos paralelos de los correspondientes tipos textuales parece la única forma posible de garantizar tanto la cobertura de los distintos registros como la consecución de una equivalencia textual verdadera. La traducción literaria constituirá el último campo de pruebas de la textología comparada.

La "Manipulation School", una de las escuelas más en boga en la actualidad y desde principios de los años ochenta está representada por el área holandesa y por André Lefevere, José Lambert, Theo Hermans, e incluye a Susan Bassnett-McGuire en Inglaterra y a algunos israelíes como Gideon Toury. Según esta

escuela, la traducción se ve como un tipo textual, siendo parte integral de la cultura meta y no sólo como reproducción de otro texto: *"From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose"*(Hermans 1985: 9). El énfasis en la cultura meta lleva a un acercamiento principalmente descriptivo que rechaza las actitudes normativas y evaluativas de la teoría de la traducción tradicional y de los enfoques lingüísticos de la traductología. Los escritos de esta escuela se concentran en la descripción y análisis de traducciones (Lefevere 1984), comparando diferentes traducciones de la misma obra (más descriptivamente que evaluativamente), en la investigación sobre la recepción de las traducciones (Vanderauwera 1985), y en la compilación de amplios estudios históricos (Van Gorp 1985; Lambert et al. 1985; Toury 1986). Es decir, están muy cerca o en el seno de la literatura comparada aunque tratan de la traducción más que de textos originales. Theo Hermans (1985: 10f) resume la visión de esta escuela del siguiente modo:

...a view of literature as a complex and dynamic system, a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text-processing, and in the place and role of translation both within a given literature and in the interaction between literatures. (cit. por Snell-Hornby 1988: 25)

En el trabajo "A Rationale For Descriptive Translation Studies"(1985), Gideon Toury cree en la necesidad de una rama

sistemática y científica, como componente inherente de la disciplina general de los estudios de traducción, basada en asunciones claras y armada con unas técnicas metodológicas y de investigación tan explícitas como sea posible. Parte de una premisa: la traducción sólo existe en la lengua de llegada; por tanto, sólo cuando determinemos un texto en la lengua de llegada como posible traducción de otro, podremos comenzar correctamente el estudio. Para llegar a la reconstrucción de las consideraciones y la toma de decisiones, así como a las limitaciones que acepta el traductor en el proceso traductivo, Toury propone un estudio descriptivo en el que se traten aspectos como la aceptabilidad, los fenómenos traductivos y sus soluciones, las relaciones, establecidas como unidades formadas por pares problema+solución y, finalmente por medio del concepto de equivalencia traductiva, el retorno al concepto de traducción.

De este modo, en el apartado de las relaciones se establecerán los posibles cambios exhibidos por el texto de llegada en relación al de partida, o en relación con la construcción hipotética de la "traducción adecuada" de dicho texto en la lengua/ literatura de llegada, lo que servirá para establecer un apropiado *tertium comparationis*. Estos cambios serán establecidos siempre dentro de una jerarquía ordenada desde la centralidad a la creciente periferia. La noción de equivalencia, por tanto, será considerada como la diferencia entre traducción y no-traducción y servirá para establecer el concepto general de traducción, reconstruir su proceso con sus limitaciones y tomas de decisiones y para explicar todo el entramado de relaciones traductivas y la representación textual-lingüística de las soluciones propuestas. Finalmente, en 1984 afirma en su artículo publicado en la revista *Comparative Literature* que la "pseudotranslation" puede ser útil en cuanto a su utilización para la introducción de innovaciones en un sistema literario y distingue entre *translation of literary texts*, cuya principal preocupación es el texto original y *literary translation*, que tiene más que ver con el texto traducido y su consideración desde el punto de vista exclusivo del sistema de llegada.

También en el mismo año 1990 aunque dentro de nuestras fronteras, Rosa Rabadán presentó el libro Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia translémica inglés-español. Rabadán caracteriza su trabajo como una propuesta parcial y relativa de caracterización de la noción de equivalencia; explicar cómo se produce el transvase lingüístico-textual de una cultura a otra. La autora admite la imposibilidad de la traducción *"Cuando las categorías gramaticales de los niveles más bajos son significativas en el contexto global..., pues estamos intentando transferir «sustancia» lingüística y no elementos funcionales"* (1990: 36). Según Rabadán la «equivalencia translémica» -noción de carácter funcional y relacional- es la relación global que establece que un TM (texto meta) es la traducción de un TO (texto original) determinado, única e irrepetible para cada binomio textual (y para cada acción traductora), perteneciendo ambos a polisistemas culturales y lingüístico-textuales distintos y ocupando distintas posiciones en sus respectivos polisistemas. Siendo que el TO es cronológicamente anterior al TM (que tiene su razón de ser en el TO) la equivalencia es dinámica y su objetivo no es conseguir la versión correcta sino una versión aceptable en el polisistema meta.

Siguiendo el modelo tripartito de Coseriu (1967: 11-113) aplicado por Toury (1980: 19-34) a la traducción, Rabadán propone la «norma» como factor que permite analizar la razón por la que en un texto meta dado se eligieron determinadas opciones del potencial del sistema y por qué los lectores del polisistema meta aceptan unas versiones y no otras. Nos referimos al puente que une las equivalencias posibles de un texto dado con la equivalencia actualizada y concreta entre un TO y un TM. Las normas, que Rabadán divide en *preliminares* o previas, *operacionales* o de decisión durante el proceso (matriciales y textuales) y de *recepción* -según el tipo de audiencia y operando en el proceso y en la fase previa- forman parte del acervo cultural del individuo, que las adquiere en el proceso de formación e integración social. Estas obedecen además a parámetros históricos y dinámicos que son

responsables de su vigencia o caída en desuso y definen el marco de negociabilidad de la comunicación, que se reflejará en la elección del criterio sociolingüístico dominante en la jerarquización del conjunto de relaciones translémicas.

De acuerdo con Rabadán toda disciplina empírica debe tener tres razones fundamentales de ser -describir, explicar y predecir de modo sistemático y coherente los objetos reales de su estudio- correspondientes a las tres ramas principales de la disciplina: la teoría, los estudios descriptivos y la rama aplicada. La rama descriptiva se convierte, según la autora, en la base principal de toda formulación teórica, permitiendo la interdependencia entre teoría y estudios descriptivos acabar con la dualidad clásica teoría/práctica, ya que el postulado teórico básico -la equivalencia- se convierte en la propiedad definitoria y, por tanto, en común denominador de todos los objetos de estudio. Para determinar el tipo de equivalencia existente entre dos textos TO y TM, Rabadán propone los criterios polares de «adecuación» (impuesta por el polo origen) y «aceptabilidad» (impuesta por el polo meta), aunque especifica que dichos límites no pueden ser absolutos puesto que la actualización de las relaciones potenciales de equivalencia en un proceso de transferencia determinado se producen dentro de un marco polisistémico gobernado por unas normas de carácter intersubjetivo. El criterio último de aceptabilidad es el receptor, ya que si el TM no responde a las expectativas de esta audiencia, la cadena comunicativa se romperá: sin la aceptabilidad por parte del usuario del polo meta no hay traducción válida.

Para Rabadán la inequivalencia es, como la equivalencia, una noción funcional-relacional sin realidad material concreta que se apoya en la imposibilidad de someter todos y cada uno de los rasgos del TO a los parámetros de aceptabilidad del polo meta. Del mismo modo que no existe la equivalencia absoluta, tampoco existe la inequivalencia total. La autora distingue tres tipos de inequivalencias: las derivadas de cuestiones lingüísticas -como la polisemia, la ambigüedad, los juegos de palabras y la metáfora-, las

impuestas por factores extralingüísticos -como las inequivalencias derivadas del medio, p.e. en la traducción subordinada- y las de tipo ontológico -que emanan de lagunas objetivas y universales o personales del traductor. Rabadán las señala como causas de las limitaciones a la expresión de la equivalencia . Para la autora, se puede conseguir un TM (expresión de la equivalencia) siempre y cuando los hechos de estilo del autor original no estén contruidos en abierta contradicción con las normas; si nos hallamos ante zonas atípicas, la expresión de la equivalencia quedará cercenada por esas mismas peculiaridades.

Por tanto, y siempre según los criterios de Rabadán, la noción de aceptabilidad en el polo meta tiene consecuencias claras para el análisis de textos aplicado a la traducción. El texto se convierte en principio (TO) y fin (TM) del proceso de transferencia al tiempo que comparte el espacio comunicativo con otros factores. En este espacio bicultural la interacción de los distintos parámetros es mucho más compleja que en la comunicación intracultural, puesto que dos polisistemas, dos semánticas textuales internas, dos sistemas lingüísticos originan en cada polo diferencias de traducción textual. Junto a esto, las normas de aceptabilidad de protocolos distintos y/o textuales, el status especial del traductor como emisor-receptor, las características de la audiencia meta y el propósito de la traducción complican todavía más el proceso. Por todo ello, hemos de hacer uso de parámetros internos y externos, teniendo que caracterizar además estas coordenadas por criterios relevantes para la delimitación de las unidades de traducción.

Las unidades de traducción existen, según esta estudiosa, en función del postulado de la equivalencia global que existe entre el TO y su TM. Su definición es posterior al proceso y se establece mediante la comparación de cada binomio textual TO-TM. Toda unidad de traducción es tal en cuanto que se manifiesta en dos textos TO y TM que mantienen entre sí una relación de equivalencia y no tiene existencia fuera de ese contexto bitextual. Partiendo de los «textemas», unidades semánticas proyectadas por Even-Zohar (1978),

más tarde definidas por Toury como *"linguistic units of any type and level participating in textual relationships and, as a result, carrying textual functions in the text in question"* (1980: 108), Rabadán propone el «translema» como *"toda unidad bitextual, de cualquier tipo o nivel, constituida por un mismo contenido y dos manifestaciones formales diferenciadas pero solidarias, y cuya existencia depende de la relación global de equivalencia subyacente a cada binomio textual TM-TO"* (1990: 199-200). Si esta noción es de naturaleza cambiante, determinada por las normas -dimensión histórica de la equivalencia- y si su realización es única y concreta en cada binomio TO-TM, no habrá forma de especificar cuáles serán las unidades de equivalencia si no disponemos de la segunda parte - el texto meta. Lo único que podremos establecer a priori es una hipótesis general de trabajo que sirva como *tertium comparationis* del análisis, una «invariante metodológica» en términos acuñados por Rabadán: construcción relacional resultante del análisis intratextual del TO.

Una vez establecido el modelo de comparación o «invariante», basándonos no en cambios sino en estrategias compensatorias que se combinan con otros elementos para configurar unidades textuales en el TM -semejantes o distintas a las del TO-, sólo nos queda decidir el modo de ponerlo en práctica. Rabadán recomienda el mecanismo bidireccional de Ivir (1981b: 58-9) según el cual se comparan las unidades textuales del TO con sus «correspondencias formales» en el TM; tras realizar un esquema de las unidades del TM y sus correspondientes en el TO, este procedimiento nos permite descubrir las «equivalencias funcionales» a los problemas que plantea el TO y los tipos de relaciones translémicas existentes entre las unidades de ambos polos. La autora define como «dominante» la categoría relacional de translemas que define la jerarquía de equivalencia y también determina la «norma inicial».

Para llevar a cabo el análisis intratextual del TO y el TM, Rabadán utiliza el modelo sociosemiótico de Halliday (1978) que

estipula que no pueden separarse los componentes semánticos y los léxico-gramaticales que los representan y que a su vez reflejan las coordenadas socioculturales en que se desarrolla la comunicación. El «registro» refleja la «situacionalidad» que junto a la «cohesión» constituyen el armazón básico del texto. La autora utiliza igualmente la tipología de Reiss (1977) para determinar la función lingüística dominante, la dicotomía «overt/covert» de House (1977) y la «coherencia» textual respecto a moldes formales establecidos. En cuanto al análisis léxico-gramatical, Rabadán toma de Werlich el concepto de «text idiom» con sus cinco variantes descriptiva, narrativa, expositiva, argumentativa e instrumental así como la definición de estilo del mismo autor: *"a referential variety of language use in that the encoder's utterance is characterized by sets of linguistic features which reflect his response (reaction, directions of attention, attitudes) to factual or conceptual phenomena in a specific communication process"* (1983: 270). Rabadán señala además la variación diacrónica como elemento relevante en el análisis textual y expone las distintas circunstancias semióticas originadas -según Dressler y de Beaugrande (1981)- en la interacción del material léxico-gramatical con los parámetros que componen el marco metodológico del análisis. Estas circunstancias son la intencionalidad o fin perseguido, la aceptabilidad o relevancia del texto para los lectores, la situacionalidad que se manifiesta en el registro y la intertextualidad o posible dependencia del TO respecto a otros textos.

Finalmente, Rabadán formula su método de trabajo. Comienza con el análisis del TO para lograr la invariante metodológica, seguido del análisis del TM (transformaciones sufridas por el material lingüístico-textual), la comparación propiamente dicha en la que se establecerán los translemas a partir de las representaciones léxicogramaticales equivalentes y comprobación de las relaciones translémicas que se dan entre ambos polos (también la dominante) y, por último, la valoración de los datos obtenidos en la comparación. Éstos nos llevarán al modelo de equivalencia utilizada en cada caso.

I.2.5 ACERCAMIENTOS A LA TRADUCCIÓN COMO PROCESO. DELISLE, SELESKOVITCH Y LEDERER, HÖLSCHER Y MÖHLE, WILß, REISS, ETKIND, SCHOGT, PAZ, NOSSACK Y DERRIDÀ.

Llegados a este punto es necesario detenernos en un autor que ha experimentado diferentes tendencias a medida que ahondaba en sus estudios sobre traducción. En su obra L'analyse du discours comme méthode de traduction (1980), Jean Delisle teoriza sobre la traducción con el fin de lograr un plan didáctico de aprendizaje de la traducción. Distingue para ello entre textos literarios y textos pragmáticos que serían más bien denotativos, tienen fines prácticos e inmediatos y su principal objetivo reside en la comunicación, generando normalmente una sola interpretación. Suele ser también más didáctico que el literario y se formula en ocasiones mediante un lenguaje codificado. El autor prefiere los segundos textos para la didáctica de la traducción ya que son más manejables, no exigen una competencia literaria, suponen un mayor volumen de traducción y permiten ver el aprendizaje de la traducción como comunicación funcional y al traductor como un redactor que sólo reformula las ideas.

Entre los fundamentos teóricos de su modelo, habla de la teoría semiótica de Alexander Ljudskanov que aboga por la descripción matemática o científica de la actividad del traductor por medio del análisis estructural de las lenguas y su formulación mediante algoritmos. Delisle piensa que el traductor intenta siempre verificar en qué medida la formulación retenida está conforme con el sentido del pasaje original, o con su interpretación personal de lo que quiere decir el autor del texto: *"L'activité traduisante comporte dans une double interprétation: l'une prend appui sur les signes originaux, l'autre sur ceux de la langue d'arrivée une fois actualisées les essais de solution, les équivalences provisoires; le sens est l'unique objet de cette double interprétation"* (1980: 84). El

método comparativo es muy útil en el aprendizaje de una lengua extranjera al poder comparar dos sistemas lingüísticos como medio de adquisición de conocimientos y verificación de éstos, aunque los procedimientos de la estilística comparada se revelan inoperantes en el momento de la exégesis y la reexpresión de un mensaje: *"le démarche du stylisticien comparatiste est descriptive et normative, celle du traducteur est interprétative et communicative"* (1980: 94). Para Delisle, por tanto, una teoría de la traducción deberá reunir las siguientes características: tener por objeto el sentido de los mensajes, situarse en el plano del discurso y no exclusivamente en el de la lengua, y dar cuenta de la dinámica de la actividad traductora y no únicamente de su resultado.

El autor propone cuatro niveles de manipulación del lenguaje para el aprendizaje de la traducción, que no será solamente una descripción comparativa sino un análisis de la articulación de pensamientos de un mensaje y su reformulación en otra lengua. El nivel de convenciones de la escritura engloba desde las exigencias de presentación formal (abreviaturas, unidades de medida, empleo de mayúsculas, etc), a los protocolos de correspondencia administrativa o comercial y a la aplicación de las reglas de gramática. El segundo se refiere a la exégesis léxica, cuyo análisis difiere según las distintas partes del discurso. Define la función de la textología en los siguientes términos: *"La textologie étudie les textes dans leur relativité et leur individualité. Deux énoncés formellement identiques seront considérés comme différents si leur cadre énonciatif n'est pas le même"* (1980: 104). El tercer nivel trata de la interpretación de la carga estilística. El estilo es todo lo que se superpone a la información pura y simple, aunque en su estudio siempre tendrán cabida aspectos más o menos subjetivos e intuitivos: *"L'art du traducteur et celui du juste milieu, et apprendre à demeurer dans les limites de la fidélité à l'intention de l'auteur est sûrement l'apprentissage le plus ardu de cet art, celui qui exige le plus de maturité"* (1980: 119). Por último encontramos la organización

textual que es la armadura del edificio textual, quedando el estilo como la apariencia externa.

A partir de esta descripción por niveles, Delisle llega a las siguientes constataciones: sólo el método interpretativo puede conducir a la postulación de equivalencias contextuales, traducir es una operación de juicio y coordinación que consiste en conciliar los imperativos semánticos y estilísticos de un discurso, respetando las limitaciones impuestas por las reglas de escritura y la organización textual; el traductor debe reunir todas las cualidades de un buen redactor. Finalmente, el autor expresa su opinión de que la didáctica de la traducción y la automatización han ejercido un efecto determinante en nuestra comprensión de los procesos psicolingüísticos de la traducción y contribuirán a disipar las dudas en torno a esta actividad del espíritu. Para Delisle, la traducción deberá ser interpretativa y se unirá a la textología, es decir, al estudio de la actualización del lenguaje en las circunstancias del texto.

Las intérpretes Danica Seleskovitch y Marianne Lederer publicaron en 1984 una obra titulada Interpréter pour traduire en la que se alternan los artículos de una y otra autoras referidos especialmente a la explicación de los procesos traductivos por medio de la exposición de la traducción oral. De Delisle toman las ideas de la traducción del sentido y el conflicto entre fondo y forma:

Les difficultés, les soi-disant impossibilités de la traduction ne sont pas nées de l'incapacité des langues d'exprimer les mêmes choses, mais de la croyance ambiante à la nécessité impérieuse, au nom d'une fidélité mal comprise, de transposer les énoncés, et des efforts exténuants de certains traducteurs pour se conformer à cette espèce de «code moral», alors que la fidélité au texte original exige que soient utilisés d'autres

moyens linguistiques pour dire et faire
comprendre le meme chose. (1984: 69)

Partiendo de sus experiencias en interpretación, Seleskovitch explica que el desarrollo de una traducción que se realiza al ritmo del habla muestra la interacción constante de dos «stocks» mnésicos distintos, uno léxico y gramatical y el otro idéico, es decir, no verbal. El sentido y su transmisión son a la vez la razón de ser y el origen primero de la lengua; por tanto es justo colocar el acto de habla antes que el hecho de la norma. La existencia de la norma no es la condición primera de la comunicación sino el instrumento, un producto del uso, moldeado y maleado durante siglos y sometido al capricho del usuario. Según Seleskovitch la traducción se descompone en cuatro fases: comprensión del sentido de un segmento del texto, siendo el sentido la cosa designada y no sólo la significada; restitución de la idea contenida en el texto en la lengua materna, efectuando una síntesis elemental en la que se desverbaliza el recuerdo y aparecen los medios lingüísticos en función de la idea y no de la carga semántica de la otra lengua; vuelta al texto y restitución del segmento con detalle; comparación del original y la traducción y establecimiento de una equivalencia lo más perfecta. Respecto al pragmatismo de las intenciones Seleskovitch afirma, "*Le sens d'une phrase c'est ce qu'un auteur veut délibérément exprimer, ce n'est pas la raison pour laquelle il parle, les causes en les conséquences de ce qu'il dit. Le sens ne se confond pas avec des mobiles ou des intentions*" (1984:269).

En la interpretación se incrementa hasta el extremo el fenómeno de la anticipación, que puede ser *semántica* – significación de la(s) palabra(s) siguiente(s) o *sénsica* – información adelantada a su formulación lingüística. La univocidad del sentido es patente en la interpretación simultánea, donde los errores no suelen derivar de la comprensión ambigua del discurso en la recepción. La autora delimita tres zonas en la comunicación: la del sentido que un emisor quiere comunicar y que el receptor

escucha con el deseo de comprender (todo lo que se considera deliberado por parte del emisor); la de la forma, soporte material del discurso y de sus atributos semánticos y la de las intenciones, del efecto que el sujeto parlante intenta producir, consciente o inconscientemente y de la interpretación que el oyente concede a sus motivos y objetivos. Según estas zonas, la comunicación será unívoca para el que intente comprender antes de reaccionar, será ambigua para el que analice la segunda zona solamente y será un objeto de comprensión ilimitada para el que intente comprender las intenciones a través del decir: "*Les équivalences résultent d'un acte comparatif postérieur à l'acte de traduction proprement dit*" (1984: 306). Los traductores e intérpretes fijan normalmente su atención en la zona del sentido, previo al análisis de las intenciones. Por último, Seleskovitch define el sentido como la fusión de dos elementos, los grupos sémicos parcialmente realizados y los complementos cognitivos introducidos en la memoria; la conjunción de éstos explica la realización parcial de aquéllos.

Dentro del grupo de autores que realizan experiencias prácticas para la consecución de teorías traductivas, Anke Hölscher y Dorothea Möhle exponen sus valoraciones psicológicas en "Cognitive Plans in Translation", artículo aparecido en la revista periódica *Introspection in Second Language Research* de 1987. El plan cognitivo que deriva de las experiencias anteriores de Hayes-Roth & Hayes-Roth consta de cinco áreas: ejecutiva, meta-plan, abstracción del plan, base de conocimiento y plan. Dentro de éste último sitúan el nivel de resultados, el de proyectos, el de procedimientos y el de las operaciones. En el área de abstracción del plan se engloban el nivel de intenciones, el de esquematización y el de tácticas. En la zona de conocimientos existe toda la información considerada necesaria para la toma de decisiones. Las dos áreas restantes, ejecutiva y meta-plan se refieren al proceso de planeamiento en sentido estricto; el plan de producción del discurso y el plan de traducción. El ejecutivo contiene además la prioridad de decisiones y el enfoque. El meta-plan se compone de definición de

problemas, modelos de solución de problemas y normas. Mediante esta experiencia los autores afirman haber obtenido revelaciones importantes relativas al proceso traductivo, revelaciones que de otro modo habría sido imposible detectar; a la vez, pudieron evaluar el avance de los aprendices mediante el análisis de los procesos y no sólo por los resultados. La principal desventaja de esta experiencia es que el modelo de Hayes-Roth & Hayes-Roth está basado en un trabajo de solución de problemas dentro del área de la actividad cotidiana.

Wolfram Wilß, traductor técnico experto, también expuso las conclusiones de sus experiencias traductivas en diferentes artículos y libros. En los textos para fines específicos destacan seis marcos argumentativos principales: constativo, causal, adversativo, condicional, final y concesivo, lo que permite una traducción casi literal. Pero aunque la traducción literaria implica una equivalencia dinámica sobre la correspondencia formal, el traductor no puede convertirse en árbitro del contenido del texto. Según Wilß la diferencia esencial entre la traducción humana y la maquina reside en el hecho de que el hombre utiliza más y mejor organizadas memorias que la máquina y además las maneja de forma secuencial y no meramente lineal. Wilß sostiene que la traducción debe comenzar a estudiarse como proceso y no como resultado, aunque también piensa que la fundación de una ciencia de la traducción puede considerarse como utópica si aceptamos el hecho de la imperfección traductiva: *"Wenn die Wirklichkeit des Übersetzens ausschließlich an der Utopie einer wissenschaftlich exact begründbaren Äquivalenzrelation zwischen as und zs Text mißt, erweckt bei einem Außenstehenden leicht den Eindruck der Unwissenschaftlichkeit"* (1987: 147).⁶¹ De cualquier forma, Wilß afirma que la característica esencial de cualquier técnica de

⁶¹ Cuya traducción rezaría aproximadamente: "Cuando la realidad de la traducción se relaciona en último término con la utopía de una equivalencia científica exacta entre T1 y T2, comienza a evidenciarse la impresión de falta de rigor científico".[traducción propia]

traducción debe ser su posibilidad de reproducción en diferentes situaciones y contextos.

Katharina Reiss formuló varias tipologías de la traducción según las funciones en los distintos tipos de textos implicados - informativos, operativos y expresivos- aunque luego llegó a la conclusión de que no se podían aislar diferentes tipos de textos en compartimentos estancos y adoptó una perspectiva más heterogénea sobre los textos. También Efim Etkind expuso otra tipología de textos traducidos que dividía en traducción información, traducción interpretación, traducción alusión, traducción aproximación, traducción imitación y traducción recreación. Para Etkind, la traducción poética es más complicada porque hay que ser mucho más fiel a la lengua de llegada debido a los procedimientos y tendencias poéticas; un traductor de poesía debe ser poeta o tener que ver con la poesía. De aquí la especialización de ésta traducción, al tenernos que mover en equivalencias de efecto y no de medios. Estas tipologías resultan insuficientes al no incluir variables como la oralidad, el diálogo, etc., pero son de mucha utilidad en la toma de decisiones una vez enfrentados a un texto; además, en la traducción poética existen otros aspectos muy especiales como el ritmo, la rima, la longitud, etc.

Otro grupo de autores se decantaron, aunque sin llegar a diseñar una teoría, por puntos de vista concretos sobre la traducción. Henry Schogt trata la traducción literaria en "Semantic Theory and Translation" (1985) y afirma que en los textos literarios la literalidad reduce considerablemente la importancia de la semántica, aunque mantiene su significado para el elemento denotativo del texto.⁶² Por tanto, mientras la descripción semántica busca lo que es válido y sistemático -generalmente-, la traducción literaria requiere el análisis del idiolecto del texto original, no sólo desde el punto de vista semántico, sino también respecto a todos los índices intencionales y no intencionales que se consideran

⁶² Vid. Schulte y Biguenet (eds.) 1992. {Reimpreso con permiso de *Texte: Revue de critique et de théorie* 4 (1985)}.

importantes en el texto. Octavio Paz entiende la traducción como una función específica de la literatura y sostiene que la prosa y la poesía no se diferencian cualitativamente sino cuantitativamente, ya que en ambas (aunque en la poesía en mayor medida) se da la multiplicidad de significados. Por el contrario, Hans Erich Nossack opina que la traducción como actividad humana rebasa con sus efectos el estrecho campo de la literatura. Jacques Derridá en "Des Tours de Babel" cuenta en clave de misterio la historia de la Torre de Babel y extrae sus conclusiones.⁶³ Según él, ésta historia relata el origen de las lenguas, la irreductible multiplicidad de idiomas, la necesaria e imposible tarea de la traducción, su necesidad como imposibilidad. Piensa que se presta poca importancia a este hecho, puesto que, paradójicamente, es en traducción como solemos leer esta narrativa.

I.2.6 ENFOQUES INTEGRADORES E INTER-DISCIPLINARIOS. HATIM Y MASON, HURTADO, HOUSE, BELL, SNELL-HORNBY Y ROBINSON.

I.2.6.A EL MODELO SOCIOSEMIÓTICO. HATIM Y MASON.

B. Hatim y I. Mason expusieron sus puntos de vista sobre la traducción en su reciente trabajo de 1990 Discourse and the Translator, en el que adoptan una perspectiva pragmática que incluye la estilística y el estilo como partes de la sociolingüística y la semiótica, además de otros parámetros pragmáticos como la intención, la presuposición y las inferencias. Siguiendo la línea de la teoría del *reader's response*, para ellos el traductor debe dejar, según ellos, todas las puertas abiertas al lector para que pueda realizar el mayor número de interpretaciones posibles: "...the

⁶³ Vid. Joseph F. Graham (ed.), Difference in Translation (Ithaca: Cornell U.P., 1985) 208-48.

translator's task should be to preserve, as far as possible, the range of possible responses; in other words, not to reduce the dynamic role of the reader" (1990: 11). El traductor debe, además de ser un procesador competente de las intenciones en cualquier texto origen, estar en posición de realizar juicios sobre el efecto probable de la traducción en los lectores oyentes del texto de llegada. Hatim y Mason estipulan tres dimensiones del contexto: la comunicativa -en la que se producen transacciones relativas a los usuarios (dialectos, idiolectos, etc.) y a los usos del lenguaje (campo, modo, tenor, etc.), la pragmática -en la que se suceden las acciones que dan lugar a los actos de habla y, por ende, a las implicaturas, presuposiciones, etc.- y, por último, la semiótica -en la que signos como la palabra, el texto, el discurso y el género interaccionan por mor de la intertextualidad. Todos estos factores están siempre condicionados y supeditados a la cultura y/o ideología existentes en la situación o el contexto dados, que a su vez se reflejan en los diferentes niveles léxico-semántico y gramatical-sintáctico del texto.

Siguiendo a Roland Barthes (1970), una ideología se expresa mediante ciertos términos clave que nos conducen, más allá del texto, hasta un corpus de preceptos. Por ello, *"Discourses are then modes of talking and thinking which, like genres, can become ritualized... But different cultures allow different combinations"* (1990: 71). En cuanto al enfoque que deben adoptar los estudios de traducción, Hatim y Mason juzgan que sería muy útil la realización de análisis empíricos a gran escala sobre lo que ocurre en los textos y en los textos traducidos, análisis basados en los principios del análisis conversacional; también las diferentes interpretaciones de la pragmática podrían ser evaluadas en razón de su capacidad para ser aplicadas a la actividad traductiva. *"Ellipsis and redundancy are «pragmatic variables», entirely dependent on assumptions concerning the mutual cognitive environments of ST and TT users"* (1990: 94), ya que deberá lograrse un equilibrio entre las entidades nuevas, las evocadas y las deducibles para que el lector infiera la intención comunicativa del emisor, y éste deberá conseguirse

mediante la efectividad (transmisión máxima de contenido relevante o satisfacción de un fin comunicativo) y eficacia (del modo más económico posible).

Para Hatim y Mason, una traducción semiótica implicaría la identificación del sistema semiótico como constituyente de un cierto sistema cultural, la transmisión de información extraída de la identificación de las claves del texto, una explicación a través de sinónimos, extensiones, paráfrasis, etc., si la información no basta y, finalmente, una transformación cuando se considere que algo se ha perdido en relación a las intenciones y/o el status como signo. En el caso de la traducción se producen siempre dos estancias de intertextualidad ya que *"...the chain from pre-text (i.e. source) to host text is extended in the case of translating to include a target host text, into which the intertextual reference is to be rendered..."* (1990: 133). Por ello, para ambos autores, la primera responsabilidad del traductor apunta hacia la referencia intertextual como construcción semiótica, lo que por definición implica intencionalidad y deja en último lugar la información. Hatim y Mason proponen un modelo de clasificación de textos basado en los focos pragmáticos que controlan la intención general del texto - aunque se den otras intenciones aisladas en determinados puntos- y distinguiendo los siguientes tipos: exposición (conceptual, narrativo y descriptivo), argumentación (evaluación) e instrucción (publicitario, comercial). Por eso, para ellos, *"Translators work on the basis of «macro-text processing» (related to judgement of text-type focus) and «micro-text processing» (related to certain rules and conventions which regulate our knowledge of the world)"* (1990: 150). Los autores aseguran que para preservar el significado deseado (*intended meaning*) -criterio primordial de actuación del traductor- éste debe considerar la cohesión en relación a lo que constituye el conocimiento asumido tanto para el lector de la lengua de partida como para el de la de llegada. Por consiguiente, *"Translators have to reassess hypotheses about hearers' beliefs and speakers' assessment of those beliefs in the text to be translated"*

(1990:215), en la negociación de la textura que marca la transición hacia la etapa crucial de elección de elementos léxicos y gramaticales en el texto de llegada. Por último, Hatim y Mason se pronuncian en contra de cualquier licencia por parte de un traductor que esté ocasionada por el reflejo de una cierta actitud hacia el texto original y se relacione con la puntuación, la redundancia, el estilo, la ideología, etc.

I.2.6.B LA FIDELIDAD EN TRADUCCIÓN. AMPARO HURTADO.

En la línea de descripción del proceso, aunque con un acercamiento más interdisciplinario, Amparo Hurtado trata el problema de la traducción en relación con el tradicional concepto de fidelidad en su estudio La notion de fidélité en traduction (1990). Tras realizar un breve recorrido histórico sobre la traducción y sus principales teorías, Hurtado nos propone su modelo teórico de la traducción que se basa en el proceso de comprensión, desverbalización y reexpresión. En la comprensión la noción clave es el sentido. El traductor habrá de captar el sentido, en un proceso semasiológico, es decir, el "vouloir dire" que el autor expresó en otro proceso onomasiológico, mediante una traducción interpretativa, es decir, un punto medio entre la literal y la libre. Este sentido no habrá de confundirse nunca con la información semántica actualizada o incluso pragmática del texto, sino que se tratará de un producto no verbal, fruto de la síntesis ocurrida en la mente del receptor y mediada por el saber lingüístico y extra-lingüístico del individuo: *"La compréhension d'un mot ou d'une phrase fait appel inmancablement à toute une série d'éléments. Signalons tout d'abord la connaissance de contexte situationnel, du contexte verbal, du contexte cognitif et du contexte général socio-historique"* (1990: 49). La autora trata la traducción oral y la escrita y afirma que debido al carácter fijo de lo escrito, se requiere una cuarta fase en el proceso denominada "l'analyse justificative" por Jean Delisle (1980:

82-85), por la cual el traductor, tras haber reformulado el texto, podrá siempre verificar si su escritura da buena cuenta del sentido del original.

Tanto la adecuación del sentido comprendido del traductor con el querer decir del autor, como la adecuación del sentido comprendido por el destinatario del texto original con el de la traducción, son para Hurtado las dos condiciones básicas que marcan la fidelidad en la traducción. Pero además debemos tener en cuenta que cada texto original y su traducción existen en relación a una serie de elementos lingüísticos, temporales, de ambientes culturales y de destinatario(s). Así Hurtado propone un estudio de la fidelidad en traducción dividido en tres aspectos, subjetividad, historicidad y funcionalidad que poseen los tres las características de ser innegables -como determinismo inherente a lo escrito- limitados -para no ensombrecerse en una adaptación, y necesarios -porque se necesita que el autor sea fiel a una época. En este estudio debemos confrontar diferentes traducciones de un mismo texto para encontrar sus diferencias, así como incluir distintos tipos de textos para que el análisis resulte completo. Finalmente, Hurtado se refiere a la evaluación de traducciones no por su calidad, sino más bien mediante el análisis de sus tres dimensiones anteriormente mencionadas y considerando el medio (el método empleado), el resultado obtenido y la finalidad perseguida.

I.2.6.C EL MODELO EVALUATIVO DE HOUSE.

El estudio realizado por Julianne House en su tesis doctoral trata de desarrollar un método eficaz de evaluar la calidad de las traducciones y examinar ciertas aplicaciones teóricas y prácticas de éste para la didáctica de las lenguas extranjeras. Para ello, House se basa en algunas teorías ya establecidas sobre el uso del lenguaje. El análisis de la autora se enfoca hacia las características lingüísticas y situacionales de un texto origen y su traducción como texto meta, una comparación de ambos y el juicio resultante de ésta.

El método operativo de House consiste en un análisis inicial del texto origen basado en un conjunto de dimensiones situacionales que se corresponden, a su vez, con co-relatos lingüísticos. El perfil textual resultante de este análisis que caracteriza su función se toma como norma frente a la cual el texto meta se mide. La evaluación final del texto meta como posible traducción del texto origen se lleva a cabo mediante la comparación de los perfiles textuales y las funciones, para lo cual se realiza un análisis del texto meta similar al propuesto para el texto origen. La adecuación última de la calidad del texto meta como traducción del texto origen remite a la mayor o menor coincidencia de los perfiles textuales y las funciones en ambos textos.

Por último, House señala dos tipos de faltas de coincidencia entre los textos origen y meta que denomina *covertly erroneous errors*, faltas de coincidencia en cuanto a las dimensiones situacionales, y *overtly erroneous errors*, faltas de coincidencia no provocadas por las dimensiones situacionales, sino más bien por cuestiones lingüísticas. Este modelo se discutirá con más detenimiento en el apartado sobre la evaluación de la traducción en el próximo capítulo.

I.2.6.D EL MODELO INTEGRADO DE BELL.

Roger T. Bell presenta su modelo traductivo en su reciente obra Translation and Translating: Theory and Practice (1991). En ella, Bell enmarca la traducción dentro de *Applied Linguistics* y *Language Studies Series* y une la psicología y la lingüística para facilitar el análisis del texto a traducir y el del creado por el traductor. La negociación de significado es, además de sociolingüístico, un fenómeno psicológico. La obra de Bell responde al ánimo de explicar el proceso de traducción en su integración con el producto, subrayando el papel clave de la memoria. Bell propone las siguientes nociones válidas para cualquier teoría de la traducción: convenciones que dificultan o condicionan la actividad

traductora más que definiciones de reglas que la determinan, modelos que ofrezcan explicaciones "post-facto", más que modelos deterministas a priori, modelos sobre la dinámica del proceso más que descripciones de la estructura del producto, indicaciones de las relaciones entre traducción y otras nociones más amplias como competencia comunicativa -gramatical, sociolingüística, discursiva y estratégica-, coherencia discursiva y corrección en el uso del código, más que los manidos y estancos conceptos de competencia lingüística, cohesión textual y gramaticalidad en el uso del código.

Para el autor, todo comunicador posee dos tipos de conocimiento: «procedural», que posibilita la realización de algo y «factual», que consiste en saber cuando es el caso. Dentro del primero encontramos el tratamiento de textos, aspecto de la competencia comunicativa. Esta última incluye el conocimiento lingüístico que es de tres tipos: sintáctico, semántico y pragmático. El modelo de traducción de Bell se basa en una serie de asunciones de carácter general: la gramática consiste en un sistema de opciones disponibles para el usuario en la expresión del significado, cualquier extensión del lenguaje debe contener las tres clases de significado -lógica, gramatical y retórica- y cada una de ellas se organiza por su propia macrofunción en una serie de redes de sistemas que contienen las opciones.

Su modelo consta de una fase de análisis y otra de síntesis, cada una de ellas organizadas de igual modo por unos procesadores -sintáctico, semántico y pragmático- que filtran la información cognitiva recibida por vía lingüística a partir del fenómeno ocurrido y que son complementados a su vez por los mecanismos de la memoria -a corto y a largo plazo. (Se estudiará con más detenimiento en el capítulo II, apartado 8.)

En resumen, este autor establece las siguientes conclusiones sobre el proceso de traducción. La traducción es un caso especial del fenómeno más general del proceso de información humano. Debe, por tanto, diseñarse reflejando una posición en el campo psicológico del proceso de información. Se desenvuelve tanto en la memoria a

corto plazo como en la de largo plazo mediante mecanismos para decodificar el texto en la lengua original y codificarla en la lengua de llegada, via representación semántica no específica de cada lengua. Se verifica tanto de abajo hacia arriba como de arriba hacia abajo e integra ambos acercamientos mediante un estilo operativo en cascada e interactivo, con lo que el análisis o la síntesis en una etapa no necesita completarse antes de que la próxima etapa entre en funcionamiento y pueda ser revisada.

I.2.6.E LOS ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN DE SNELL-HORNBY.

Mary Snell-Hornby (1988) afirma en su trabajo Translation Studies que existen tres conclusiones primarias a la aproximación a los estudios de traducción: a) repetición de conceptos e ideas desde el Renacimiento; b) todos los teóricos formulan sus teorías desde su propia área de estudio; c) ni la perspectiva de estudios literarios ni los métodos de lingüística han proporcionado más campo de ampliación de la teoría de la traducción. Lo que se necesitaría, según la autora, es una reorientación básica de pensamiento, una revisión de las formas de categorización tradicionales, y un acercamiento integrado que considere a la traducción en su totalidad, y no sólo desde ciertas formas. Snell-Hornby aboga por una prototipología; un sistema similar a uno formal, dinámico de relaciones, donde las subdivisiones representan un foco idealizado prototípico y los sistemas intersectan sin presentar límites muy nítidos. Las formas heterogéneas serían la regla y no la excepción. Pero la norma no debe verse sólo como puramente descriptiva, ya que la traducción es una cuestión de *prototype* y *convention*.

La autora habla de *dimension* y *perspective*. La dimensión constituye la orientación lingüística llevada a cabo en unidades léxicas, mecanismos estilísticos y estructuras sintácticas, y se torna un problema traductivo cuando entra en juego la multidimensionalidad en la expresión lingüística, lo que va más allá

del juego entre sintaxis, semántica y pragmática hasta los niveles múltiples de cambios de enfoque como en las metáforas y los juegos de palabras. El problema esencial de la traducción de metáforas es que distintas culturas y lenguas conceptualizan y crean símbolos en modos diferentes y, por tanto, el sentimiento de la metáfora es específico de cada cultura. En cuanto a la perspectiva, Snell-Hornby la considera el punto de vista del hablante, narrador o lector en relación a cultura, actitud, tiempo y lugar; lo que cambia en las parodias y sátiras e invariablemente en la traducción. Ambas facetas intersectan, si bien la primera se refiere a factores internos de la lengua, mientras la segunda se relaciona con aspectos externos, sociales y culturales.

La traducción consiste, de acuerdo con la autora en un complejo acto de comunicación en el que el autor del SL, el lector como traductor y el traductor como autor del TL y el lector del TL interaccionan. El traductor comienza desde un marco presentado (el texto y sus componentes lingüísticos); éste ha sido producido por un autor que partió de su propio repertorio de escenas prototípicas. Basándose en el marco textual, el traductor-lector construye sus propias escenas dependientes de su propio nivel de experiencia y su conocimiento internalizado sobre el material en cuestión. Como hablante no nativo, el traductor puede reactivar escenas que divergen de las intenciones del autor o se desvían de aquellas activadas por un hablante nativo de la lengua de partida (un caso frecuente de error de traducción). Forma y función existen en una tensión dinámica entre ellas. Lo que importa en la traducción es que esta tensión varía entre las distintas culturas y, por tanto, entre las distintas lenguas. Para Snell-Hornby, por consiguiente, el traductor debe primero reconocer el SL original de la variante textual en cuestión, para luego identificar el prototipo TL correspondiente y, finalmente, adaptar el prototipo TL para recrear la variante SL.

Por último, la autora sostiene que los estudios de traducción necesitan una base sólida teórica que arroje más luz sobre el proceso traductivo que ha sido durante mucho tiempo tachado de mecánico o

de misterioso. La traducción debe dejarse en manos de especialistas y no de cualquier nativo o diccionario. Debe debatirse el problema de del entrenamiento para nuevos miembros de la profesión. El estándar de crítica de la traducción debe ser notablemente mejorado; es decir, la traducción debe tener un componente evaluativo encaminado hacia este fin.

I.2.6.F LA RESPUESTA SOMÁTICA. ROBINSON.

Una de las contribuciones más originales la encontramos en el trabajo The Translator's Turn que Douglas Robinson publicó en 1991. La propuesta de Robinson es una síntesis entre las teorías del sentimiento y del uso de acuerdo con la cual el significado y su interpretación están condicionados por respuestas somáticas o corporales y guiadas o controladas a su vez por el contexto y el sujeto, además de por la ideología de la comunidad. La equivalencia entre el texto original y el de llegada es al principio siempre somática: las dos frases o palabras se sienten como iguales. Robinson estructura su pensamiento en torno a tres "sellos" impuestos al traductor desde siempre y que deben romperse para llegar al conocimiento profundo del acto traductor:

There is no somatic response, and if there is, it means nothing"; "All somatic response is idiosomatic, unique to each individual, produced by specific physic traumas or other experiences in that individual's life"; "Ideosomatic programming is the rock bottom of personality; there is no escape; we are all robots programmed by society to perform a variety of tasks without the freedom of will or thought anywhere. (1991: 34)

El error doble de la concepción tradicional de la traducción estriba en la aceptación de la estructura de la equivalencia como natural y universal y su cualidad consecuente de inevitable e inmutable.

Robinson analiza las corrientes filosóficas imperantes en la sociedad occidental desde Platón a Goethe y Schleiermacher pasando por San Agustín y Lutero y afirma que siempre ha existido un juego de dualismos que han condicionado nuestra existencia: mente/cuerpo, significado/palabra, hombre/mujer. Estos dualismos pueden tomar infinitas formas hasta llegar a la concepción última de Dios/Satán. Es una razón que explica el hecho de que las reglas traductivas se hayan impuesto siempre sobre las decisiones individuales del traductor y el de que las estructuras de equivalencia sean más importantes que los sentimientos específicos y situacionales del traductor. El traductor debe afrontar su fracaso irremediable: jamás podrá lograr los mismos efectos del autor del texto original. Este fracaso protege a este último contra la usurpación y liga al lector del texto de llegada a la ideología perfeccionista que marcha al unísono con la desesperación del traductor. No obstante, Robinson cree posible triunfar tras el rompimiento del tercer sello de la ideología occidental. En el paradigma luterano persisten el dualismo, el instrumentalismo y el perfeccionismo instituidos por San Agustín, aunque la ruptura del monopolio de la verdad de la iglesia, la desjerarquización de la institución para establecer contacto directo entre Dios y el creyente, y la proliferación de distintos grupos hizo patente la necesidad de interiorizar la autoridad, para que el lector de la Biblia aprendiera ideosomáticamente a leer "correctamente". Con el paso al paradigma romántico con Goethe, Herder, Schleiermacher, etc., la política de conversión luterana es sustituida por la poética de la salvación mesiánica directa por la imaginación, liberadora de la opresión interna. Pero, incluso los románticos mantuvieron el dualismo -convirtiéndolo en dialéctico-, complicaron el instrumentalismo incorporando la autoaserción radical del empresario liberal e intensificaron el perfeccionismo, radicalizándolo a "todo-o-nada".

Robinson expone su acercamiento hermenéutico y dialógico en el que el entendimiento ideosomático de la traducción está generado dinámicamente por el compromiso dual, dialógico, del teórico por una parte con sus predecesores, y con sus lectores por la otra. El traductor que se somete al diálogo Yo-Tú con el lector del texto de llegada, también se somete a la acción moldeadora de este diálogo. Lo que necesitamos, pues, es una concepción dialógica no sólo entre sonido y sentido y no sólo entre yo y los otros, sino también entre teoría y práctica. Robinson se muestra conforme con Michael Bakhtin cuando sostiene que el aprendizaje de una palabra consiste en "integrar" al hablante de esa palabra en tu cuerpo, en forma de respuesta somática de esa persona como Tú, y responder es darte al Tú, dar tu Yo a tu interlocutor en forma de palabra, lo que provoca la respuesta somática dialógica. Para Robinson, la clave de la traducción no está en la perfección sino en el éxito (el sentimiento, no el éxito objetivo) y éste es, como el fracaso, interactivo, intersubjetivo, más que una propiedad ontológica del texto. Establece la diferencia entre las traducciones lógicas y las retóricas y afirma que si un puente lógico sólo se logra al estabilizar los textos original y traducido para construir una estructura entre ellos, un tropo retórico sólo requiere que el traductor comience en cualquier lugar de la lectura del texto original y trabaje en dirección al texto de llegada.

El autor trata las diferentes traducciones retóricas e indica que la traducción metonímica nos recuerda que el sentido no es siempre lo más importante, que el traductor sinecdóquico construye un diálogo condescendiente más que admirativo con el escritor del texto original y que la traducción metafórica se considera la mejor forma de identidad entre el texto original y el traducido. Por su parte, el traductor irónico desea evitar el instrumentalismo porque piensa que el texto original es malo o demasiado brillante o por el mero hecho de no ser el suyo el original, mientras que el hiperbólico mejora un texto que considera malo introduciendo sus propias opiniones y "creando" las del autor. Finalmente, la

metalepsis aparece cuando se dan varios tropos en un mismo texto - actualización de un argumento, de nombres, etc.- mientras que en las tres primeras formas de traducción -metonímica, sinecdóquica y metafórica- se impone la pretensión de equivalencia, la no-equivalencia produce la traducción irónica y la originalidad es la base de las dos últimas -hiperbólica y metaléptica.

Robinson trata las diferentes versiones posibles cuando un autor (traductor) se enfrenta a un texto y a unos lectores potenciales. Cuando un texto se dirige a la conversión del lector en la lengua de llegada, el lector de la lengua de llegada debe estar de acuerdo con el traductor sobre el texto en la lengua original, y también con el escritor en la lengua original sobre el mundo, p.e. en la publicidad. Al considerar que no somos instrumentos neutrales, sino seres humanos que actúan en un contexto social ejerciendo una influencia en el receptor en la lengua de llegada, el traductor reversionista comenzará a reparar en las conexiones sociales que la teoría idealizada ha introducido bajo la capa ideosomática y pensará "volvamos a ser como éramos antes". Mientras el traductor subversivo intenta acabar por motivos éticos con una respuesta del lector en la lengua de llegada rígida y ritualizada, el perverso intentará confundir sin ninguna dirección aparente, ya que para este último la confusión y el absurdo es la única forma ética de vivir en un mundo confuso y absurdo. La aversión hace que el traductor se aleje del lector en la lengua de llegada y del texto mismo en su lealtad radical al texto original, ya que desprecia la actitud sumisa del lector, programada ideosomáticamente, que alienta la interpretación por cauces institucionalizados. Todas estas versiones, según el autor, ayudan a escapar de la introversión, alentando al lector a luchar contra la represión ideosomática y enseñando la traducción como liberación.

Para Robinson, la diversión radica en la composición puesto que la comunicación ya no es posible a menos que creemos nuestra propia relación con el mundo e intentemos vincular a la gente con lo que hemos creado (significado). Por último, la conversación debe

entenderse como conversión, no a una doctrina controlada institucionalmente, no a una forma de ver que excluye o incluye, no a un conjunto de tabúes, sino a una relación composicional abierta, a una sensibilidad nomádica frente a las necesidades idiosomáticas dentro y fuera, en nuestro propio cuerpo y en el cuerpo de la persona con la que se converge; en mí y en ti, una conciencia agradable de quiénes somos, y que sea potencialmente redentora.

Finalmente, según el autor, el traductor elige las palabras y expresiones en la lengua de llegada que siente como correctas, elección verificada en un diálogo complejo de dos direcciones con el escritor en la lengua original y el lector de la lengua de llegada. El traductor parafrasea la lengua original en la de llegada de modos muy diversos, y también influye en los lectores en formas muy distintas. La equivalencia es sólo una ficción y nunca el verdadero objetivo final de una traducción, apareciendo además la equivalencia "sentido-por-sentido" solamente en textos sin mucho interés. Las reglas normativas no favorecen la elección del traductor y pueden alejarlo de las propias y auténticas decisiones, cuando se le pueden negar las emociones, motivaciones, actitudes y asociaciones indispensables en su trabajo.



I.3 PANORAMA DE LA TRADUCCIÓN EN ESPAÑA.

Como afirma Santoyo, los anales de la traducción en nuestra península se remontan al año 560 cuando San Martín y su discípulo Pascasio, monjes ambos del monasterio de Dumio, en las proximidades de Braga, traducen las Sententiae Patrum Aegyptiorum del griego al latín. A partir de entonces, todas las traducciones se realizan al latín o al árabe tras el año 711 en que comienza la larga dominación. La reflexión sobre la traducción no se inicia en España hasta la segunda mitad del siglo XIV. El trabajo traductor llevado a cabo entre los siglos IX y XIII en Ripoll, Tarazona, Córdoba y, sobre todo, Toledo nos dejó solamente las traducciones en sentido práctico sin ninguna consideración teórica o crítica. El único vestigio de esfuerzos dirigidos a meditaciones teóricas sobre problemas de traducción lo encontramos en Maimónides. Éste consideró los esfuerzos realizados y los problemas encontrados en la traducción de la Guía de Perplejos, haciéndolos patentes en una misiva enviada a Ben Tibbon, traductor de libros al hebreo y al árabe. Esta carta, que representa un tratado básico sobre la traducción y los modos de traducir nunca fue muy tenida en cuenta por otros estudiosos, con el agravante, además, de estar escrita en un idioma desconocido para la mayoría de los cristianos de una época más tardía.

A partir del siglo XIV, dentro de la época pre-renacentista comienzan a desarrollarse las meditaciones teóricas en torno a la actividad traductora que alcanzarán su madurez en el siglo XVIII. En este período, sin embargo, gran parte de los tratados se refieren a una obra (s) concretas y no adquieren valor general, limitándose habitualmente a pragmáticas concretas según los distintos autores. Con todo, esta época comenzó a dar sus frutos ya en el siglo XVIII, y sobre todo en el XIX, que prefiguran la variopinta problemática traductora a la que se entrará de lleno en nuestro siglo. Comienzan a barajarse conceptos tradicionales que perduran en la actualidad como las dicotomías fidelidad/infidelidad, traducción literal

/traducción libre, adaptación, recreación, influencias y problemas interculturales, equivalencia, la cuestión de la traducibilidad/intraducibilidad, los requisitos mínimos de un traductor, el conjunto de reglas que se han de seguir en toda actividad traductora, etc.

Desde el Renacimiento y el Siglo de Oro español los autores que tratan el tema son siempre grandes escritores como Cervantes, Boscán, fray Luis de León, Vives, Cadalso, etc., aunque hasta la segunda mitad de nuestro siglo la reiteración de tópicos es una constante en las reflexiones traductivas. Es un círculo vicioso del que no se puede escapar ya que siempre se parte de premisas meramente prácticas a partir de un proceso empírico. Eso sí, siempre planea la sombra de los grandes autores de la antigüedad: Cicerón, Horacio, San Jerónimo, etc. No es hasta bien entrado el siglo XX que los autores españoles escapan de la limitación del texto para adentrarse en consideraciones novedosas como en las opiniones de Arturo Costa, Mariano de Vedia y, como no, Ortega y Gasset. En 1965, el hoy académico Francisco Ayala marca el cambio en la traducción en España, con la publicación de su breve escrito sobre teoría de la traducción, titulada Problemas de la Traducción. Este cambio se había producido en Europa con Tytler y Schleiermacher con más de un siglo y medio de antelación.

Hasta este momento, los trabajos sobre traducción aparecían publicados como notas o artículos en diarios o revistas periódicas, o consistían en meras explicaciones didácticas o metodológicas sobre la traducción. Tal es el caso de Arte de Traducir el idioma francés de Antonio Capmany o las reflexiones de Cadalso en sus Cartas Marruecas. Hay que reseñar que España, como país aislado de Europa desde el descubrimiento de América, cinco siglos atrás, ha seguido un línea distinta a la de otros países europeos, cerrándose a las influencias continentales y sin influir tampoco en sus tendencias. Además, dentro de nuestras fronteras, los diversos autores han ignorado, conscientemente o no las meditaciones de los autores más antiguos haciéndose imposible la continuidad y la herencia en la crítica y la teoría traductiva. En España hemos carecido de una

figura importante de renombre, como Schleiermacher o Dryden, que iluminara el camino para las nuevas generaciones y, además, no hemos sabido hasta hace pocas décadas agrupar el pensamiento sobre la traducción en bibliotecas o archivos.

Durante los años 70 se produce en nuestro país un cambio real hacia una nueva orientación de los estudios de traducción. Trabajos como los de Emilio Lorenzo, Alonso Schöekel y E. Zurro -La traducción bíblica: Lingüística y Estilística y La Nueva Biblia Española- inician este período en los años 60 y 70. En 1977 se lleva a cabo el primer congreso de Filología Inglesa en España con Emilio Lorenzo a la cabeza, y en el mismo año, aunque fuera de nuestras fronteras, Gerardo Vázquez-Ayora publica en la universidad de Georgetown, en Washington D.C. su Introducción a la Traductología, el trabajo más largo hasta entonces con el tema central de la traducción. En 1978 y 1979 se crean las dos primeras escuelas de traductores e intérpretes en Barcelona y Granada. A partir de aquí las reuniones y conferencias multitudinarias van en aumento por toda la geografía nacional hasta llegar a la más importante en este período, el *Primer Simposio Internacional sobre el Traductor y la Traducción*, celebrado en Madrid bajo los auspicios de A.P.E.T.I. (Asociación Profesional de Traductores e Intérpretes) que congregó a estudiosos y traductores de unos veinte países.

Tras una pausa de más de cinco años, la EUTI(Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes) de Granada convoca sus *Jornadas Europeas de Traducción e Interpretación*, seguidas en breve tiempo por las de Ciudad Real. En 1987, se celebran en León las *Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción* en las que se presentan más de 120 ponencias y comunicaciones que tratan aspectos muy variados de la historia de la traducción y las nuevas técnicas de doblaje, subtitulado, etc. Otros congresos se realizaban ya en Cáceres -traducción literaria y científico-técnica- en León -sobre los problemas interculturales de la traducción, organizados por AEDEAN(Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos)- y en Madrid, *Primeros Encuentros Complutenses*

en Torno a la Traducción, organizados por el Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores.

Todos estos simposios, conferencias, encuentros, etc. nacen de un creciente interés por la traducción originado a su vez sólo por consideraciones puramente teóricas o metodológicas, sino también por las circunstancias históricas que van abriendo a nuestro país hacia Europa y el mundo, tras cinco siglos de autárquico estancamiento. Además han servido, como destaca Santoyo, para sacar del aislamiento al traductor, profesional tradicionalmente esquivo y retraído, que no se atrevía a dar a conocer sus planteamientos e ideas ante el rechazo general de las editoriales y el público en general, inconscientes de la importancia de su tarea. Los cerrados colectivos creados por los traductores están siendo sustituidos por una concienciación más generalizada del público sobre los aspectos teóricos y prácticos de la traducción y el cambio hacia un planteamiento más abierto de los temas relacionados con la traducción está ya produciéndose. Esto ha dado lugar a la creación de escuelas de estudios de traducción dedicadas a sus aspectos críticos y aplicados, tras un largo período de ignorancia y desprecio por parte de la disciplina lingüística oficial, produciéndose un despegue hacia la independencia de los estudios de lingüística, muy beneficioso para el futuro de la traducción en nuestro país. Entre los grupos de trabajo más firmes encontramos los de León, Valencia, Cáceres, Granada, San Sebastián, Madrid y Barcelona, con independencia de las escuelas de traductores e intérpretes establecidas en Granada, Barcelona y Madrid, dedicadas sobre todo y casi exclusivamente a la didáctica y metodología de la traducción y la interpretación.

La escuela de Granada está constituida por profesores de la EUTI o de la Facultad de Letras. Tras la disolución de un grupo de trabajo que publicó diversos artículos sobre cómic, cine y televisión en la revista canadiense *Meta*, Roberto Mayoral, el más destacado del grupo anteriormente mencionado, continúa interviniendo en distintas publicaciones en *The Linguist*, *La Banque de Mots*, *Termnet News* y otras. Actualmente existe una revista periódica, *Sendeban*,

que da cuenta de los estudios traductológicos llevados a cabo por este grupo. El grupo de San Sebastián es menos conocido ya que sus publicaciones suelen escribirse en la lengua autóctona vasca y, por tanto, no tienen mucha salida en el resto de la península. Javier Mendiguen y Jesus Zabaleta ocupan casi todo el espectro de publicaciones realizadas sobre estudios de traducción y traductología. El nuevo colectivo de Cáceres no mantiene ninguna línea definida de acercamiento a los estudios de traducción, ya que sus actividades van desde la traducción técnico-científica a la literaria, pasando incluso por la instauración de un premio anual de poesía, aunque carecen casi por completo de bibliografía, excepto algunos artículos de corte comparatista debidos a Carmen Pérez Romero.

Desde 1979, la *Fundación Shakespeare*, grupo de traducción dirigido por Manuel Angel Conejero en Valencia, ha conseguido poner en escena varias piezas teatrales además de realizar adaptaciones y traducciones de obras literarias, en su mayoría de Shakespeare. Han llevado a cabo multitud de *encuentros Shakespeare* en los que no es infrecuente oír hablar de la traducción y de los problemas concretos que conlleva. Así mismo se realizan importantes esfuerzos bibliográficos e históricos como los de Angeles Serrano titulados Bibliografía shakespeariana y Las traducciones de Shakespeare en España: el ejemplo de «Othello».

Existe otro grupo de seguidores de Seleskovitch y la escuela de París, integrado actualmente por Manuel García Landa, Tomás Sáez Hermosilla y Amparo Hurtado, quizá el grupo más innovativo y especulativo dentro de nuestras fronteras. Su línea de trabajo se centra en el proceso traductivo, su naturaleza, sus condiciones, etc. Sin embargo, parece que no obtienen el eco deseado en las publicaciones internacionales ni el apoyo de algunos autores consagrados que han adoptado una actitud claramente beligerante hacia ellos. Sus publicaciones más importantes son La notion de fidelité en traduction, un excelente trabajo, y La traducción en la didáctica del español como lengua extranjera, en proceso de

preparación, ambas de Amparo Hurtado. Por su parte Landa y Hermosilla preparan actualmente una obra exclusivamente teórica sobre sus puntos de vista sobre la traducción.

Si bien es verdad que ni en Madrid ni en Barcelona existen «escuelas» en sentido estricto, no es menos cierto que en sus calles caminan personajes importantísimos como Emilio Lorenzo y Valentín García Yebra, académicos ambos de la Real Academia de la Lengua Española. Estos dos estudiosos han sido en algún momento de su vida directores del Instituto de Lenguas Modernas y han realizado continuas aportaciones en diversas revistas nacionales e internacionales además, como no del ya célebre estudio bibliográfico Teoría y Práctica de la Traducción (1982) de García Yebra. En la Universidad Politécnica se llevan a cabo estudios sobre traducción técnica dirigidos por Manuela García Fernández y Guadalupe Aguado. Por último, APETI, aunque asociación casi exclusivamente profesional, con grandes altibajos y encerrada sobre su propia concha, sacó hace unos años el ejemplar nº 0 de la revista *Gaceta de la Traducción*.

En Barcelona, la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona divide sus estudios comparativos en dos grandes áreas: la inglesa, encabezada por Isabel Verdeguer y Pedro Guardiola, y la francesa, encabezada por Francisco Lafarga. Por otra parte, la EUTI de la Universidad Autónoma de Bellaterra es la mejor dotada en lo que atañe a revistas periódicas con su publicación *Cuadernos de Traducción e Interpretación* que puede incluirse entre las mejores del mundo, sino la número uno, superando a *Babel* y a un nivel similar al de *Meta*. No podríamos concluir esta sección sin reseñar los esfuerzos realizados entre Madrid y Barcelona encaminados a conseguir un método de traducción automática entre las lenguas de la Comunidad Europea. El plan EUROTRA consta de tres estadios: el primero, preparatorio, se refiere al establecimiento de la línea de trabajo y la metodología, el segundo, realiza investigación lingüística y aplicada, quedando dedicado el tercero al

establecimiento de modelos lingüísticos y evaluación de resultados (se tratará en el segundo capítulo).

La escuela de León comenzó en algún momento entre 1983 y 1984 y tuvo como principal revulsivo una nueva reconsideración de los estudios de traducción que arrojara alguna luz sobre los procesos, métodos, técnicas y resultados de la traducción. Se pensó que la situación era insostenible por cuanto no existían resultados satisfactorios, ni siquiera un interés patente en solucionar los problemas traductivos. No existía ni una sola bibliografía compilada y las extranjeras incluían únicamente dos o tres títulos españoles, entre ellos, como no, el consabido de Ortega y Gasset de 1937. No había modo de entenderse en aquel galimatías de opiniones aisladas e inconexas y las bases de datos estaban muy lejos de implantarse. Así pues se comenzó por crear una biblioteca de autores españoles sobre temas traductológicos, se adquirieron revistas completas como *Babel*, *Meta*, *Delos*, *The Incorporated Linguist* y *ATA*. Julio César Santoyo denunció el poco saludable estado de las traducciones en España en su libro El delito de traducir, se compiló una biblioteca de traducciones españolas con casi 3000 entradas, así como un catálogo de traducciones del inglés con más de 100.000 títulos y se organizaron tres congresos sobre traducción con sus correspondientes libros de actas. Han sido muchas las ponencias sobre temas tratados en diversos congresos como los de Verona, París, Manchester, Bruselas, etc., cinco las tesis doctorales sobre estudios de traducción y diez más las que están por aparecer. El libro de Rosa Rabadán Equivalencia y traducción..., publicado en 1990 por la Universidad de León, encierra el trabajo de estos años y representa un gran esfuerzo por iluminar la translémica, inserta en la Ciencia Lingüística, una obra que, según Santoyo, es cita obligada para los hoy interesados en los estudios de traducción.

«Los conceptos crean ídolos de Dios; sólo el sobrecogimiento presiente algo». (Gregorio de Nyssa, Patrologie grecque, 44-3728)

CAPÍTULO II

ACERCAMIENTO GENERAL A LA TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN.

II.0 INTRODUCCIÓN.

Antes de abordar este epígrafe de *teoría de la traducción*, hay que definir algunos conceptos previos fundamentales para delimitar el ámbito de estudio. Estos conceptos están íntimamente relacionados con la noción de TRADUCCION.

Una primera cuestión se refiere a la categoría de la posibilidad o *imposibilidad* de la traducción. Puede iniciarse un intento de explicación mediante el análisis de las relaciones teórico-prácticas entre ésta y el lenguaje en los niveles inter- e intralingüístico para pasar después a considerar las funciones referencial y connotativa de todo texto literario y no literario y las posibles alternativas a la noción clásica de la traducción. Reflexionaremos así mismo sobre la doble alternativa de la traducción como *producto* o como *proceso*, decisiva para la comprensión de la traducción en términos de comunicación e interpretación; también trataremos la inevitable distinción entre norma, habla y *supernorma*. La cuestión de la función traductora es un apartado de importancia extrema en el presente estudio; cuestiones tales como hasta qué punto es necesaria la actividad traductora dentro de una cultura determinada o en la definición de Cultura en sentido más amplio: quién juzga y qué criterios se siguen para aceptar traducciones en un marco socio-temporal determinado, haciendo mención expresa a la influencia de la crítica por medio de los textos *refractarios* y los juegos intelectuales de poder. Deberemos entonces subrayar las diferencias entre traducción literaria y traducción de textos literarios, y tratar de distinguir el término de *pseudotraducción* y su relación con las supuestas antinomias de *creación* /reproducción, *transcreación* /traducción.

Los avances de la informática han introducido una nueva modalidad de traducción, por lo que no sería realista pasar por alto en este estudio las aplicaciones prácticas del ordenador así como su comparación con el proceso de información humano, que se considerarán junto con el trabajo del traductor, la relación de la traducción con la didáctica de las lenguas extranjeras en sentido amplio y, por último, la evaluación de cualquier trabajo traductivo.

II.1 LENGUAJE Y TRADUCCIÓN. REALIDAD O QUIMERA. POSIBILIDAD O IMPOSIBILIDAD.

Hasta el siglo pasado la tradición humanista descartaba cualquier duda sobre la presunción de la existencia de un lenguaje universal anterior a todos los conocidos -*Ur-Sprache*¹, a partir del cual se habrían desarrollado los demás a lo largo de los siglos mediante particiones sucesivas; este lenguaje se fundamentaba en una serie de esquemas *pre-verbales* cognoscitivos válidos, en consecuencia, para todos los lenguajes posteriores. En esta misma tradición, algunos autores -Benveniste entre ellos- se pronunciarían más tarde por la tesis de especial relevancia en sociolingüística, del lenguaje que precede y sobrevive al individuo.² Basándose en esta tesis y según los partidarios de esta teoría, la traducción es un hecho aceptado y posible, ya que todos los lenguajes del mundo, por lejanos en el tiempo o el espacio que sean, poseen una serie de *universales lingüísticos* provenientes del esquema ideal universal que originó el lenguaje. Cuando se demostró la existencia de estos universales lingüísticos en todas las lenguas, la hipótesis se afianzó y fue aceptada por los estudiosos del lenguaje. Sin embargo, hay múltiples matices con que completar esta tesis y así Steiner afirma en *After Babel* (105) que la cuestión principal no es si se trata de universales formales o esenciales, sino precisamente qué son y hasta qué punto son accesibles a la investigación filosófica o neurofisiológica.

En el siglo XIX, el filósofo y antropólogo alemán Wilhelm von Humboldt -quizá estudiando el mito judeo-cristiano de la Torre

¹ Término acuñado por historiadores alemanes del lenguaje en el marco de la teoría universalista del siglo XIX que sugiere la existencia de una lengua original, el *Indogermanisch* o "indoeuropeo". (Esta hipótesis facilitaría los estudios comparativos históricos y evolutivos de las lenguas). George Steiner (1975) con un gráfico ejemplo se declara partidario (con reservas) de esta teoría universalista del lenguaje cuando afirma que la noción del tiempo como secuencia lineal y movimiento vectorial está tomada del sistema verbal indoeuropeo.

² Vid. Emile Benveniste 1971.

de Babel³ asevera en su teoría monadista que las lenguas constriñen al individuo dentro de unos límites de pensamiento determinados por ellas, ya que cada lengua percibe y delimita la realidad de forma distinta, y condicionada por la cultura en la que está inserta. Pero el círculo hermenéutico de Humboldt continúa hasta reunir y hacer coincidir principio y fin, de suerte que la cultura resulta ser, consecuencia y, al mismo tiempo, causa del lenguaje, en una relación biunívoca.⁴ La consecuencia fue una asunción generalizada: si cada lengua impone un cierto *Weltanschauung* (visión del mundo) del que ningún individuo puede escapar, la traducción -como transposición de textos entre culturas dispares- ha de ser, por lógica, imposible de realizar.⁵ Ludwig Wittgenstein llega a afirmar, siguiendo esta línea de pensamiento, que cada individuo posee un *idiolecto* creado por su propia psique y únicamente inteligible en su totalidad por él mismo: "*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen*".⁶ Talleyrand afila aún más esta vía de restricciones y afirma que la palabra ha sido concedida al hombre para falsear su pensamiento: "*la parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée*" (Talleyrand, Steiner 1975: 225). Steiner (1975) da una vuelta más de tuerca, aludiendo a la dualidad física y mental del lenguaje

³ Steiner (1975) sostiene que si la hipótesis de Humboldt y Sapir fuera correcta, no podríamos comunicarnos interlingüísticamente y se pregunta hacia el final de su libro si el mito de la torre de Babel vino determinado por la imposibilidad de comunicación o si, por otra parte, el mito serviría a razones de muy distinta índole.

⁴ Según los sociolingüistas Marcellesi y Gardin (1979), la conciencia lingüística está determinada por la actividad lingüística, por el mundo sobre el que se mantiene esa actividad y por la interacción de aquélla sobre otras conciencias lingüísticas. Además consideran que la división en lenguas es producto de la realidad objetiva constituida por la actividad lingüística en interacción con una representación transmitida por la sociedad y basada en la historia.

⁵ Frente a esta idea, Elsa Gress (1987) considera que el lenguaje se hace inteligente sólo por el uso inteligente, y se alinea con Hegel cuando lamenta que exista una creencia metafísica firme, extendida y muy enraizada según la cual el lenguaje fuera dado al hombre con una especie de inteligencia o espíritu que sobrepasara la inteligencia de sus usuarios.

⁶ Última proposición, referida al lenguaje, de este trabajo filosófico, que en castellano podría traducirse como: "De lo que no sabemos, es mejor no hablar."). Vid. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logicus-philosophicus* (London: Routledge, 1972).

como creador del tiempo, su inevitable condición privada y pública, y su relación con la verdad y la falsedad. El autor afirma a este respecto que el verdadero entendimiento se consigue sólo en el silencio.

Actualmente parece que hemos alcanzado un consenso. Partimos de que el entendimiento absoluto es imposible; siempre existen zonas de interferencia e incomunicación no sólo en las relaciones *inter-lingüísticas*, sino también, y no menos importantes, en las *intra-lingüísticas*.⁷ Sin embargo, ahora también sabemos que en toda comunicación, oral o escrita, existe, de un modo u otro, un proceso de traducción de un mensaje desde un emisor a un receptor, a través de un canal que suma interferencias a las dificultades inherentes a la codificación y decodificación del mensaje. En este proceso se produce también un transvase de información, un *loss and gain* (pérdida y ganancia) en términos de Susan Basnett-MacGuire, que está convencida de que no solamente puede existir un proceso de pérdida en cualquier traducción -del que se han preocupado siempre los lingüistas- sino también una ganancia con respecto al original. Baste esto para subrayar que no estamos en condiciones de negar la posibilidad de la traducción, puesto que equivaldría a negar la posibilidad de la comunicación:

Every text is unique, and at the same time, it is the translation of another text. No text is entirely original because language itself, in its essence, is already a translation: firstly, of the non-verbal world and secondly, since every sign and every phrase is the translation of another sign and another phrase. However, this argument can be turned around without losing any of its validity: all texts are original because

⁷ En su artículo "On Linguistic Aspects of Translation" (1959), Roman Jakobson distingue tres tipos de traducciones: (a) intralingüística o *rewording* (paráfrasis); (b) interlingüística o *translation proper* (traducción propiamente dicha); (c) intersemiótica o *transmutation* (traducción desde un sistema verbal a otro no-verbal).

every translation is distinctive. Every translation, up to a certain point, is an invention and as such it constitutes a unique text. (Paz, Basnett 1980: 38)⁸

Ortega y Gasset es una referencia inexcusable, y juzgamos necesario un repaso algo más detenido de sus teorías. Según nuestro pensador, las lenguas se formaron en diferentes paisajes por distintas experiencias, por lo que resulta natural su incongruencia. Así, es utópico pensar que la traducción es posible, porque es deseable: para Ortega, todo lo que el hombre hace es utópico y la traducción no es una excepción. El lenguaje no sólo dificulta la expresión de ciertos pensamientos, sino que también impide su recepción por parte de otros; paraliza la inteligencia en algunas direcciones. Por tanto, la traducción sólo es posible hasta cierto punto, puesto que su mayor dificultad reside en querer expresar algo en una lengua que, por lo general, lo suprime. Robert Payne coincide con Ortega a este respecto; piensa que estamos acostumbrados a la ilusión de que las palabras significan lo que creemos, pero los significados cambian rápidamente, al igual que las formas, ganando o perdiendo peso según el entorno. Esta circunstancia hace imposible la tarea de los traductores: *"The impossible becomes possible only by "magic", that is to say, when a word occasionally gets left out, the translator reads it, absorbs it, dreams it, and at last he leaves it out. This is, perhaps the only possible solution"*(Payne 1987: 364). A pesar de todo, Ortega pide en un escrito posterior que su línea de pensamiento no sea calificada como destructiva, ya que su objetivo no apuntaba sino a concienciar a los autores de la dificultad de la tarea traductiva.

Otra cuestión a considerar es el concepto teórico tradicional de la traducción como adecuado o inadecuado a nuestros fines, o la posibilidad de traducciones *tradicionalmente* ideales desde el punto de vista de traductores del siglo XX. Jacques Derridá habla del mito de

⁸ Citado por Susan Basnett-MacGuire (1980) de Octavio Paz, "Translation: Literature and Letters", tr. Irene del Corral, 1977. [Original: Octavio Paz, Traducción, Literatura y Literalidad (Barcelona: Tusquets, 1971)]

la Torre de Babel en un artículo del mismo nombre, recordando que si bien la historia habla del origen de la confusión de las lenguas, de la irreductible multiplicidad de idiomas y de la necesaria e imposible tarea de la traducción -su necesidad como imposibilidad-, en general se presta poca atención a este hecho, ya que esta narrativa se lee con frecuencia en traducción: *"Tal incongruencia se encuentra marcada en el mismo nombre de Babel; que a la vez se traduce y no se traduce a sí mismo por una deuda insolvente, a él mismo como si fuera otro. Esta es la actuación babeliana"*(1992: 226). Así explica Derridá la paradoja de la posible imposibilidad de la traducción que nos persigue desde tiempos inmemoriales, más una cuestión retórica que un problema real en el que no debemos estancarnos por motivos filosóficos o metafísicos: *"...the belief in the impossibility of translation is a myth that sprang from the lack of clarity about it... One such myth is the concept of exactness... Sometimes the myth of exactness is reduced into the myth of equivalence"*(Sagar 1987:34-5).⁹ También Robinson expresa su punto de vista sobre esta cuestión: el ideal perfeccionista de la tradición occidental cristiana es la consecución de un vehículo perfecto que corporice el verdadero significado encarnado imperfectamente por el texto en la lengua origen. El problema comienza en el sentimiento de frustración, para el que estamos programados ideosomáticamente por saber de antemano que no podremos alcanzar nunca el ideal de perfección; es decir, la traducción perfecta es imposible y *traduttore* siempre se identificará con *traditore*. Pasaremos seguidamente a contraponer estas nociones tradicionales sobre la traducción así como a analizar sus funciones principales.

⁹ Vid. B. M. Sagar, "The Mythology of Translation", *Literary Criterion* 22,2 (1987): 32-42.

II.2 CONCEPTOS TRADICIONALES VS. PERSPECTIVAS ACTUALES.

Le discours 'classique' sur la traduction pose quatre termes que toute traduction doit, autant que possible, réconcilier: fidélité et adaptation, esprit et lettre. (Saint-Pierre 1982: 247)

El discurso clásico sobre la traducción ideal, como establece Paul St.-Pierre, se basa en el equilibrio, dos a dos, de las cuatro nociones básicas siguientes: *fidelidad y adaptación, espíritu y letra*. Nos definiremos sobre la conveniencia o inconveniencia de dichos conceptos después de considerar los aspectos fundamentales implicados en toda traducción en su nivel teórico.

Evidentemente, muchos coincidirán con nosotros en que toda obra de arte, al igual que toda relación humana, encierra un hecho comunicativo. En cada hecho comunicativo existe lo que se ha dado en llamar la función *referencial*, o en otras palabras, cada vez que se lleva a cabo con éxito cualquier comunicación se hace uso de referentes, inscritos en un código determinado, mediante los cuales podemos descifrar todo tipo de mensajes. Esta función referencial, llamada *locutiva*¹⁰ cuando hablamos de obras de arte (incluidas las literarias), es la que soporta tanto la producción del mensaje por el autor, como la recepción por parte del lector en el nivel *denotativo* y en conjunto, la comunicación como tal en el sistema en cuestión.

En la obra literaria distinguimos otro nivel, el *connotativo*, ya que en ella el *medio* se confunde también con el *fin* mismo del acto comunicativo. No nos referimos aquí a las relaciones

¹⁰ Para Paul St-Pierre (1979), la comunicación es *intencional* ya que está fundamentada en la producción de un efecto en el receptor, mientras la significación es *convencional* al referirse a la relación entre un signo y su sentido (significante y significado), instituida por un grupo social. En otras palabras, en la comunicación expresamos algo que ya preexiste; la significación, en cambio, no se realiza sino en el acto mismo. Según la clasificación de las funciones del lenguaje de Jakobson, la función referencial se identifica con la *comunicativa* dentro del grupo que contiene además las funciones *expresiva, fática, conativa, poética y metalingüística*.

extralingüísticas del texto, sino solamente a la connotación derivada del texto mismo. Este nivel es producido, en la creación, por la función *ilocutiva*: el autor comunica efectos artísticos producidos por el lenguaje dentro de la obra literaria.¹¹ De ahí que se nos haga muy difícil la idea de una traducción totalmente fiel al original, si tenemos en cuenta que sólo un *lector ideal* podría captar y comprender toda la parafernalia que rodea los efectos de sentido o estéticos que son, las más de las veces, producidos por impulsos muy subjetivos del autor.¹²

Deberemos, así pues considerar siempre la traducción de un texto en la lengua a la que se traduce que denominamos L2 como una *adaptación* de un texto en la lengua original o base desde la que se traduce, denominada L1.

En cuanto al binomio espíritu y letra, y basándonos en las dos hipótesis sobre el lenguaje mencionadas anteriormente (recordemos que la monadista aboga por la disparidad de las lenguas en los niveles cognitivo y pre-verbal de percepción de la realidad), llegamos a la conclusión de que aun cuando se considere, de acuerdo con la teoría universalista la existencia de una estructura pre-verbal compartida por todas las lenguas ésta tendrá como única consecuencia la coincidencia de estructuras profundas (subyacentes), prenucleares o nucleares -tipo *kernel*¹³-, que sirven de base a la GTG (Gramática Generativo-Transformacional de Noam Chomsky). No así existirá, por razones obvias, identidad en las estructuras superficiales por las que se distinguen -y es un hecho- no solamente en las diferentes lenguas, sino también en los diversos

¹¹ Según la teoría de los Actos de Habla de Searle (1969) existe además la función perlocutiva (*perlocutionary*) por la que el receptor comprende el mensaje enviado por el emisor.

¹² Para Amparo Hurtado (1990), el «receptor ideal» es aquél que, ayudado de sus conocimientos lingüísticos y los complementos cognitivos necesarios, efectúa el trabajo de exégesis conveniente e identifica su sentido comprendido con el querer decir del emisor, experimentando el efecto correspondiente a la intención de aquél.

¹³ Para la GTG de Chomsky las estructuras sintácticas profundas pueden ir de menos a más abstractas. Las más profundas, que tendrían equivalente en todas las lenguas, son las llamadas *kernel* (núcleo en alemán), con la connotación de "cognitivas", es decir, formarían parte del pensamiento humano anterior al lenguaje, de ahí el empleo del vocablo alemán.

usos lingüísticos dentro de la misma lengua, véase dialectos, sociolectos e idiolectos, en sus respectivos usos de acuerdo con factores extralingüísticos temporales, espaciales, anímicos, pragmáticos, etc. Por lo tanto, habremos de convenir que el espíritu -i.e. *adaptación, traducción libre, dynamic equivalence*-¹⁴, debe imponerse, y lo hace de hecho, en la mayoría de los casos, sobre la letra -i.e. *fidelidad, traducción literal, formal equivalence*-, en cualquier forma de traducción.¹⁵

Por otra parte, no hay que olvidar que en la obra literaria -aunque no exclusivamente- existen otras características extralingüísticas inherentes a toda obra artística. Nos referimos a la poética en la cual se inscribe, así como a la ideología que transmite, y al universo del discurso que se constituye como el conjunto de conocimientos y aprendizajes, objetos y costumbres, dentro de unas coordenadas históricas espacio-temporales.¹⁶ La poética se define como el conjunto de motivos, símbolos, estereotipos y situaciones que reflejan la noción particular de literatura en el texto en cuestión. La ideología, por su parte, constituye el sistema de pensamiento seguido en la obra para justificar y validar el mensaje final que ésta pretende transmitir, mostrándolo como único y verdadero (creíble).

¹⁴ Eugene Nida (1985) considera que el tema de la alteración del significado es particularmente importante en el proceso de traducción, puesto que nunca dos lenguas o códigos son completamente isomórficos. De ahí que señalara la distinción entre equivalencia formal (*formal equivalence*) que se centra en el mensaje mismo -tanto en forma como contenido-, y equivalencia dinámica (*dynamic equivalence*) que consiste en asegurar una relación entre mensaje y recepción (de la traducción) esencialmente igual a la que se da entre mensaje y recepción de la obra original, a favor de la cual se pronuncia denominándola "*the closest natural equivalence*"(124).

¹⁵ No me refiero aquí al concepto de fidelidad acuñado por Amparo Hurtado (1990) que se sitúa como punto medio entre la traducción literal y la traducción libre, entendida esta última como sobretraducción o adaptación, sino al concepto tradicional de traducción palabra por palabra o al menos traducción encorsetada en unos moldes eminentemente formales.

¹⁶ Para André Lefevere (1984) todo escrito literario se produce bajo las dos restricciones de patronaje y poética, además del universo del discurso y la lengua natural en la que se cree la obra. Por tanto, la traducción representa la forma más evidente de re-escritura, por cuanto opera bajo las cuatro restricciones.

Dentro de un sistema de coordenadas históricas y sociales, es claro que estos tres factores influyen, decisivamente, en la comunicación entre los elementos *autor-obra-lector* tanto en el momento de producción como en el de recepción de la misma obra.¹⁷ Pero estos elementos cambian, condicionados por el mencionado sistema de coordenadas,¹⁸ de modo que la recepción de las obras literarias varía según el contexto extralingüístico en el que se produce.¹⁹ En otras palabras, el contexto extralingüístico de producción no coincide necesariamente con el conjunto de poéticas e ideologías dominantes, y mucho menos con las del lector en el momento y lugar de la recepción; de lo que podemos deducir que el éxito de la comunicación se hace todavía más dudoso. Parece pues lógica, llegados a este punto, la imposibilidad de seguir considerando el texto como materia *inerte* y producida por un autor delimitado e histórico, único agente omnipotente -dueño y señor en todo momento- en la creación *consciente* de su obra. Tampoco podemos pretender que exista un único lector ideal que capte y aprehenda el mensaje de la obra literaria en su totalidad, como si su conocimiento -tanto del autor histórico como de la obra literaria- se extendiera más allá del tiempo y el espacio para conseguir una comunicación utópica y perfecta.

Para explicar esta nueva situación, la teoría literaria moderna echa mano de los conceptos de autor y lector *abstractos* frente a autor y lector históricos y considera el texto como una

¹⁷ B.M. Sagar (1987) pone en tela de juicio la autenticidad del autor histórico como único productor del texto inicial, ya que nunca deben dejar de tomarse en consideración otros agentes -estilista, corrector, editor- cuyo concurso influye incluso en el texto inicial. En la mente del autor, existe además el factor del lector en potencia, incluyendo al traductor, que también contribuye a formar la idea de la obra en éste último.

¹⁸ A este respecto, Saint-Pierre (1982) señala que del mismo modo que la mayoría de las teorías de la traducción consideran la lengua como pura transparencia, éstas reducen también el texto a un producto, a un mensaje que lo antecede y que aquél deberá, por toda función, reproducir.

¹⁹ Existen, sin embargo, detractores de este punto de vista. Walter Benjamin (1955) afirma que en la apreciación de una obra de arte o una forma de arte, la consideración del receptor nunca da resultado. No sólo es engañosa la consideración de un cierto público o representante de éste, sino que el concepto de receptor "ideal" es perjudicial para la consideración teórica del arte, ya que lo único que demuestra es la naturaleza del hombre como tal.

unidad ambigua y cambiante en lugar de verlo como una entidad inmóvil y muerta.²⁰ Como se desprende de estas últimas líneas, la traducción, debido a su íntima relación con las obras literarias, no puede ser una excepción en este sentido; por el contrario, en ella la situación se complica todavía más debido a una serie de factores que analizaremos en los próximos apartados. El eterno debate sobre la traducción palabra por palabra y la de sentido por sentido puede quedar mucho más claro tras leer las palabras de Robinson a este respecto:

The word-for-word vs. sense-for-sense equivalence debate reduces to something like the issues that Benjamin and I are raising: those who favour word-for-word translation tend to stress the fullness of meaning, its participation in both somatic and semantic response, and, while therefore denying the possibility of translation in general (the fullness of meaning so defined has no equivalents in any other language), they also insist that the translator turn away from the TL and the reader who speaks it toward the SL and its writer. Those who favour sense-for-sense translation tend to stress the reduction of meaning to a stable transferrable abstraction (a Platonic idea or form) and the separability and disposability of the verbal body or vehicle of this meaning; in order to facilitate the smooth communication of the abstracted meaning, they insist that the translator turn away from the SL toward the TL reader (in an introverted way that permits the SL writer to do his or her proselytizing work. (1991:296)

²⁰ Vid. Hannelore Link, Rezeptionsforschung (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1976).

II.3 CLASIFICACIÓN DE LA TRADUCCIÓN: MODALIDADES, TIPOS, MÉTODOS, CLASES.

Desde la antigüedad, los teóricos tanto de las ciencias naturales como humanas han tendido a clasificar los distintos fenómenos que observaban o experimentaban en distintas categorías que les facilitaran un mejor estudio de ellos. Gracias a estas clasificaciones han conseguido clarificar gran cantidad de conceptos y distinguir las características y la ocurrencia de cada uno de ellos. Pero no sólo científicos y estudiosos han observado este comportamiento: de igual modo el saber popular siempre ha organizado sus conclusiones en clasificaciones de acontecimientos históricos, costumbres, tipos de personas, etc. Las clasificaciones ayudan al ser humano a enfrentarse a problemas y situaciones con la reserva que supone la experiencia acumulada por otros hombres de otras épocas, ya que esencialmente éste sigue siendo mostrándose tal cual lo hacía desde tiempos inmemoriales.

Así, por ejemplo, ¿quién no recuerda las siete famosas maravillas del mundo antiguo y, más tarde, las del mundo moderno? ¿Es que nunca hubo maravillas comparables a éstas? Quién no recuerda las mil y una referencias bíblicas a tipos humanos -el buen samaritano, el hijo pródigo, el buen ladrón, el déspota mandatario- que ayudan a ejemplificar las enseñanzas cristianas. ¿Quién no ha escuchado la clasificación del ser humano en los cuatro humores que describen a los distintos tipos de personas en coléricos, sanguíneos, flemáticos y biliosos? Las clasificaciones nos proveen de una aparente seguridad a la hora de enfrentarnos a distintos problemas cotidianos... y no tan cotidianos. La religión cristiana, base sobre la que se afirma nuestra cultura occidental actual, ha utilizado en gran medida los estereotipos del fiel y el infiel, el bien y el mal, etc. para inculcarnos una forma de autocontrol y distraernos del verdadero caos en el que discurren nuestras vidas. Incluso en nuestros días, las antinomias mencionadas han servido y... sirven en ocasiones a poderes políticos y sociales; baste recordar el caso de la "amenaza comunista"

desarrollada con éxito meridiano durante la época de la guerra fría, sobre todo en los Estados Unidos y en Europa occidental.

En resumen, con toda esta divagación, no pretendo sino subrayar el importantísimo carácter de las clasificaciones en nuestra vida, además de las posibles ventajas y desventajas en este tipo de esquematizaciones mentales. Consideramos que las clasificaciones son buenas si están dirigidas a un buen fin -un caso no siempre verificado- y siempre que se sea consciente de sus limitaciones intrínsecas. En la traducción, como en otras disciplinas de estudio, han abundado las clasificaciones en las distintas épocas que nos ocupan: *"The concept of "archetypes" is seductive... Even as the history of religion in the West has been one of variations on and accretions to the Judaic-Hellenistic cannon, so our metaphysics, visual arts, humanities, scientific criteria, have reproduced more or less...designedly, the Platonic, Aristotelian, Homeric or Sophoclean paradigm"*(Steiner 1975: 462-3). Por ello, hemos juzgado conveniente recordar aquéllas que más han influido de un modo u otro en el desarrollo de la teoría de la traducción.

En una primera época, que hemos denominado pre-teórica, y que abarca desde la antigüedad hasta la segunda mitad de nuestro siglo, las clasificaciones sobre la traducción son más bien meditaciones especulativas -basadas principalmente en ideologías y consideraciones políticas y sociales- que verdaderas categorizaciones basadas en una amplia experiencia. Así, los romanos Horacio y Cicerón advirtieron contra el peligro de la imitación en un momento histórico en el que la cultura helénica, tras su declive político, seguía siendo considerada como la más perfeccionada de occidente, una situación no deseada por las instituciones romanas que querían rematar su poder político con un florecimiento cultural independiente de Grecia. Con el aforismo *"non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu"*(no debe traducirse palabra por palabra, sino el sentido del sentido), San Jerónimo estaba adelantándose en muchos siglos a la tradición traductiva religiosa, una tradición que en la Edad Media opta por retornar hacia el método de palabra por palabra, más eficaz en unos

momentos de afirmación excluyente de control por parte de la Iglesia Cristiana.

Ya en el Renacimiento, Lutero retoma la idea de San Jerónimo, rehuir el literalismo, aunque esto no le impide seguir siendo consecuente con su ambición de convertir a más fieles al cristianismo, o mejor, a su nueva forma de cristianismo. Mediante la aparente libertad que suponen sus directrices en la lectura de las escrituras, Lutero se erige en Padre protector de sus fieles protestantes, dictándoles lo que deben entender en ellas. Mientras tanto, la tradicional Iglesia Católica sigue abogando, en boca de Fray Luis de León, por una traducción que se asemeje en la mayor medida de lo posible al palabra por palabra, como es preceptivo. Ya en el siglo XVII nos encontramos con una Inglaterra alejada ya de la tradición Católica -también de la Luterana centroeuropea- con las primeras tentativas en pos de una clasificación algo más fundada en la práctica. Así lo expone John Dryden, en 1680, distinguiendo tres tipos básicos de traducción: *metaphrase* o "*turning an author word by word, and line by line, from one language into another*", *paraphrase* o "*translation with latitude*", la traducción del sentido propugnada por Cicerón e *imitation* donde "*the translator not only varies from the words and senses, but forsakes them both as he sees occasion*".²¹

Llegados a este punto debemos realizar un alto para intentar marcar con claridad los períodos anterior y posterior a la Ilustración francesa. Hasta este momento, la mayor parte de los intentos de clasificación partían de la eterna antinomia sentido/literalismo. Sin embargo, a partir de este momento, se retoma el concepto de imitación del que tanto renegaron algunos autores clásicos, haciendo uso del manido eslógan "les belles infidèles". La novel cultura de masas propugnada por la ilustración, verificada en España hacía doscientos años, en el Siglo de Oro -aunque de un modo mucho más proteccionista y autárquico- y la imitación de los clásicos sirve a la perfección para conquistar los objetivos sociales y políticos por parte del gobierno de la joven

²¹ Citado en Rainer Schulte y John Biguenet (eds.) 1992, 17. Vid. W.P. Ker (ed.), *Essays of John Dryden*, vol. 1 y 2 (New York: Russell, 1961).

república. Entre tanto, en el resto de Europa continúa la eterna disquisición entre traducción libre y literal. Pero la ley pendular de la historia es inexorable y muy pronto cambian las tornas con la llegada del Romanticismo. El florecimiento de las lenguas nacionales, producto de la formación de los nuevos estados, empuja a los personajes dedicados a la traducción y al público general hacia un rechazo de las lenguas extranjeras en favor de las nacionales, en consecuencia produciéndose un retorno hacia el literalismo en menoscabo de la imitación neoclásica: *"Le temps des traductions infidèles est passé. Il se fait un retour manifeste vers l'exactitude du sens et la literalité"*(Leconte de Lisle).²² Es entonces cuando surge la escisión entre adaptación y traducción, una escisión que pervive en nuestros días.

Los tres estadios descritos por Goethe necesarios para que un sistema literario alcance el ideal de la traducción son, en cierto modo, tres niveles de categorización histórica de la traducción. De acuerdo con Goethe (1819), el último estadio correspondería a la más alta modalidad de la traducción. Tras superar los dos primeros, en los que el sistema receptor impera de algún modo sobre el foráneo, la traducción está en condiciones de conseguir una perfecta identidad entre los dos sistemas culturales y literarios, sin la prevalencia de ninguno de ellos: *"Este último tipo de traducción se acerca eventualmente a una versión interlinear y facilita grandemente nuestra comprensión del original. Estamos guiados, forzados, al texto original: el círculo, en el cual la aproximación de lo extraño y lo familiar, lo sabido y lo desconocido se mueven constantemente, se completa finalmente"*.²³

Recapitulando toda la época que comprende desde el nacimiento del capitalismo y la expansión colonial hasta la Primera Guerra Mundial, Basnett-McGuire señala en su Translation Studies las principales tendencias en las tipologías de traducción: como

²² Citado por Mounin 1955, 97. Vid. Prólogo a la Traducción de la Iliada de Leconte de Lisle.

²³ Vid. Johann Wolfgang Goethe, "Übersetzungen", Noten und Abhandlungen zum bessern Verständnis des westöstlichen Divans (Stuttgart, 1819).

actividad académica con preferencia del texto original sobre cualquier versión traducida; como medio de conducir al lector inteligente hacia el texto original; como ayuda al lector del texto traducido, permitiéndole convertirse, mediante la adición de un toque de extranjerismo al texto traducido, en el "mejor" lector del texto original; como medio para el traductor de ofrecer al lector del texto traducido una elección pragmática del texto original; por último, como modo de que el traductor magnifique el texto original que se considera en un nivel cultural inferior al del lector de la lengua a la que se traduce.

Francisco Ayala propone una clasificación de los tipos de traducción en su obra breve Problemas de la traducción(1965). En un primer grupo entrarían aquéllas que podríamos considerar altamente "mecánicas," donde cada significante en la lengua 1 tiene por convención, sencillez y efectividad, un único significante en la lengua 2 y donde las estructuras pueden inscribirse en estrictas armaduras formales que se repiten a menudo. Ejemplos de este tipo son las traducciones de cartas comerciales y artículos periodísticos, así como folletos publicitarios y gran variedad de traducciones científicas, técnicas, jurídicas y administrativas. En este tipo de traducciones, el estilo no es lo más importante, relegándose a segundo plano en beneficio de la efectividad y la comprensión rápida y en menoscabo de la ambigüedad.

Un segundo gran grupo comprendería las traducciones que no persiguen sino la transcripción fiel del significado y en las que la correspondencia de significantes no es una cuestión de máxima importancia. A este tipo pertenecen las traducciones filosóficas, en las que la idea es lo fundamental; también ciertos tipos de escritos sobre economía, política y otras disciplinas humanísticas. En todas ellas, especialmente en las concernientes al ámbito estrictamente filosófico donde -salvo en ciertos casos- los conceptos se imponen al estilo, éstos deben expresarse con la más aguda precisión, aunque para ello haya que subordinar o incluso descuidar el estilo.

Por último, recordemos las obras literarias de imaginación, en las que el problema de la traducción se plantea en toda su plenitud y con todas sus dificultades. Los elementos lógicos que en

los anteriores grupos juegan un papel de primer orden, son subordinados en éstas a un concepto estético que comporta elementos sentimentales, emocionales y sensuales, todo ello dentro de una estructura verbal esencialmente inserta en el seno de una determinada cultura. Este grupo incluiría a su vez tres principales subgrupos: prosa, poesía y teatro; dentro de este último cabrían otras subdivisiones (comedia, tragedia, drama burgués, teatro cómico, etc.), al igual que en la poesía, en la que también habría otras subdivisiones de acuerdo con el tema, la forma y las principales corrientes poéticas. La prosa podría ser a su vez comprende unidades más concretas, aunque aquí, como en poesía, es difícil hacer distinciones radicales. Debería ser analizada cada una de ellas y por separado antes de acometer una traducción, e intentar eliminar de entrada el riesgo de malos entendidos.

Roman Jakobson establece tres tipos de traducción. La «intralingual translation» (*rewording*) es la realizada en cualquier acto de comunicación, incluso dentro de una misma lengua, mientras que la «interlingual translation» (*translation proper*) remite al concepto por todos entendido de traducción, es decir, entre dos lenguas. La «intersemiotic translation» (*transmutation*) se refiere a la traducción entre distintos códigos pudiendo éstos incluso rebasar los límites puramente lingüísticos. Respecto a la posibilidad de la traducción, Jakobson (1959) opina que la única traducción posible es la traducción creativa cualquiera que sea su tipo.

Neubert comienza a finales de los sesenta a conducir sus esfuerzos hacia el establecimiento de una categorización basándose en el grado de correspondencia potencial de los elementos del texto original, con el fin de conseguir establecer los niveles de traducibilidad potencial de los distintos elementos lingüísticos de este texto original. Según esto, los clasifica en textos de traducibilidad relativa, media y óptima, dependiendo de su mayor o menor correspondencia semántica, sintáctica y pragmática. Algún tiempo después, este teórico pudo comprobar que este método no funcionaba, por lo que opta por otro, basado esta vez en componentes textuales en lugar de potencialidades lingüísticas. En el transcurso de la estructuración de su nuevo método, el autor

formula la noción de *prototype text* del siguiente modo: "*It is a historically and socially conditioned mode of organising knowledge in spoken or written discourse. Text types are prototypes according to just this definition*"(1985:127).

Steiner afirma que el problema de la intraducibilidad estriba en la separación de los modos de traducir en compartimentos estancos. Steiner considera que se habla una y otra vez de traducción literal, traducción libre, traducción en la "iusta via media" y traducción del sentido, pero no se exponen reflexiones precisas sobre estos conceptos. A veces se identifica fidelidad con literalidad lo cual es muy discutible no sólo por la ambigüedad de los términos empleados sino también por la ausencia de definiciones exactas.²⁴ Aunque sin completar un trabajo de clasificación exhaustivo, Nida enumera, en The Theory and Practice of Translation(1974), las características de la prosa y la poesía. La prosa, para este autor, comprende la narración (cadenas de acontecimientos relacionados), la descripción (relaciones espaciales entre objetos) y la argumentación (relaciones lógicas). Por otra parte, la poesía posee un paralelismo múltiple de sonido -con rima, aliteración, asonancia, ritmo, entonación y matices- modelos morfológicos y sintácticos, elecciones léxicas y estructuras semánticas.

La obra Semantics(1977), de Geoffrey Leech, nos introduce en el análisis textual del que parte una gran mayoría de los intentos de clasificación de la traducción a partir de la segunda mitad de nuestro siglo. Leech empieza por establecer siete tipos de significado en los que se basarán más adelante otros muchos estudiosos para presentar sus categorías textuales. Estos siete tipos pueden agruparse en tres grupos principales: el significado conceptual (o sentido) remite al contenido lógico, cognoscitivo o denotativo. Dentro del segundo grupo, significado asociativo, el autor distingue: el significado connotativo, relacionado con lo que

²⁴ El concepto de círculo hermenéutico que Steiner (1975) expone para definir la traducción inalcanzable y perfecta coincide con la idea de Benjamin de que la traducción interlinear auténtica es el objetivo final irrealizable de un acto hermenéutico.

se comunica en virtud de aquello a lo que se refiere el lenguaje, mientras que el estilístico remite a las circunstancias sociales del uso del lenguaje. El significado afectivo concierne a los sentimientos y actitudes del que habla o escribe, y los dos siguientes, reflejo y conlocativo, se basan en asociaciones con otros sentidos y con otras palabras que aparecen en el entorno de la misma expresión o fragmento textual. Por último, el tercer grupo incluye el significado temático, producido según el modo de organización del mensaje de acuerdo con el orden y el énfasis.

Las dimensiones fundamentales de la variación estilística son otro punto de reflexión en la obra de Leech. Este autor menciona tres: rasgos de estilo relativamente permanentes, discurso y rasgos de estilo relativamente transitorios. Entre los primeros señala la individualidad de cada autor, el dialecto empleado y el tiempo en el que escribe o habla. En cuanto al discurso, apunta el medio -escrito, oral, etc.- y la participación, en forma de monólogo, diálogo, etc. Por último, los rasgos de estilo transitorios engloban la especialidad -legal, científica, etc.-, el rango -cortés, coloquial, vulgar, etc.-, la modalidad -informes, conferencias, chistes, etc.-, y la singularidad, relativa a la individualidad de cada autor. El autor hace mención expresa a la traducción en los siguientes términos: *"Las traducciones aportan elementos de juicio que apoyan la existencia de los conceptos compartidos en el sentido expuesto: si podemos explicar cómo es posible traducir correctamente de un idioma a otro apelando a esa comunidad de conceptos, ya tenemos ahí una razón para postular su existencia. [Universales]"*(1977:51).²⁵

Para concluir, Leech enumera las funciones del lenguaje, y lo hace basándose en la clasificación de Jakobson (1960): informativa (referencial o denotativa), expresiva (emotiva), conativa (= afectiva-connotativa), fática y estética (poética). Como veremos, muchos autores construyen de un modo u otro sus tipologías textuales aplicadas a la traducción a partir de estas clasificaciones.

²⁵ Vid. Geoffrey Leech, Semántica (Madrid: Alianza, tr. Juan Luis Tato G. Espada, 1977).

Juliane House trata en el año 1977, las coordenadas situacionales y las divide en dos grandes grupos: las correspondientes a la dimensión del usuario que incluyen variables temporales, geográficas y sociales, y las que se refieren a la dimensión del uso, incluyendo el medio, la relación emisor-receptor y otros. Todos estos factores influyen en la estructura lingüística en cuanto a léxico, sintaxis y organización textual. A partir de esta exposición, House determina que el perfil textual originado por los factores anteriores, regulará el modo de traducción seleccionado en cada caso: *overt*, que seguirá unas pautas fundamentalmente comunicativas dirigidas al receptor último, y *covert*, que utilizará un tipo de traducción más semántica (*semantic translation*), enfocada con preferencia sobre el texto original.²⁶

Otros autores no tan conocidos como Raffel Burton han añadido su mayor o menor aportación al debate sobre las tipologías traductivas. Tomando como punto de vista el destinatario, receptor de la traducción, Burton señala en "The Subjective Element in Translation"(1981) la existencia de cuatro tipos fundamentales: *formal translation* se dirige primeramente a estudiantes y aquéllos relacionados con actividades escolares secundarias; *interpretive translation* apunta a las personas que leen con fines literarios; *expansive* o *free translation* tiene como objetivo los lectores que prefieren la novedad frente a lo antiguo. Finalmente, los receptores de la *imitation*, un tipo que Burton (1981) no considera traducción en sentido estricto, son aquéllos a los que interesa menos el poema que el llamado traductor.

Por su parte, Wilß considera el *intertexto* como el elemento más importante en el análisis textual aplicado a la traducción. Las tres dimensiones esenciales en un análisis satisfactorio son el tema, la función textual y las características del receptor último. Por otra parte no es muy optimista respecto a la utilidad práctica de las tipologías textuales: "*Like all classificatory efforts, translation-relevant text typologies are idealized concepts allowing only*

²⁶ El primer tipo coincide con la que Newmark denomina «communicative translation». Vid. P. Newmark, A Textbook of Translation (New York: Prentice Hall, 1988).

general insights into the interdependence between text, text type and transfer method"(1982:116).

En la década de los ochenta varios autores proponen diversas tipologías textuales referentes a la traducción. Así, Katharina Reiss expone su primera hipótesis tipológica en 1981, en la que habla de textos informativos con función de instrucción, los expresivos con las funciones principales de afectar o emocionar al receptor y los operativos, que servirían al propósito de la persuasión.²⁷ La Dra. Reiss continuó con sus investigaciones, reflejadas en distintos artículos, hasta que en las últimas formulaciones llega a la conclusión de que la correlación texto-función no siempre coincide en ambos extremos de la traducción, aunque esta circunstancia no impide que las traducciones sean válidas. Además, amplía el marco abstracto al incorporar factores tan decisivos como el del lector, algo que permite explicar nociones como la dualidad «adecuación-equivalencia».

Abundando en el concepto de adecuación, André Lefevere caracteriza sus dos tipos de traducción como *reader-oriented*, acomodada a las expectativas del lector y *text-oriented*, en la que el texto original es lo primero. Por su parte, Toury distingue entre traducción de textos literarios -cuya principal preocupación es el texto original- y traducción literaria, cuyo objetivo es el texto de llegada y la consideración de éste desde el punto de vista del sistema de llegada.²⁸ Marilyn Gaddis Rose señala que todos estos tipos de clasificaciones apuntan hacia el concepto de autonomía: la autonomía del texto original frente a las necesidades del público último (el que lee la traducción). Cuando predomine el texto original, habría de hablarse de *reproduction* o de equivalencia

²⁷ Willie Van Peer (1991) opina que la literatura podría ser "*a body of symbolic objects expressed in human language, possessing textual qualities of a non-institutional, homiletical kind*"(138). Para el autor, el discurso homilético es aquél que se distancia de las preocupaciones cotidianas (económicas e institucionales), y es capaz de proporcionar un relativo placer. Según la definición de Van Peer, la literatura coincidiría con los textos expresivos de la Dra. Reiss.

²⁸ Vid. Friedrich Schleiermacher, "Methoden des Übersetzens", Friedrich Schleiermachers sämtliche Werke, Dritte Abteilung: Zur Philosophie, vol. 2, (Berlin: Rainer, 1938) 207-245.

formal, mientras en el segundo caso hablaríamos de *adaptation* o de equivalencia dinámica. En este sentido Raymond Van den Broeck opina: "*Translations can be either intended to work as if they were original texts, or they can be meant as adequate rendering of their sources, or in between*"(1985: 61). Por último, Rose afirma que el ámbito de la convencionalidad corre paralelo al de la autonomía, por lo que a una mayor convencionalidad corresponderá más preocupación por las necesidades de la audiencia, mientras que una mayor autonomía del texto implicará una menor convencionalidad.

Un grupo de autores han preferido tomar el eje de la literalidad como punto de referencia desde el que establecer clasificaciones. Henry Fischbach expone en "The Mutual Challenge of Technical and Literary Translation: Some Highlights" (1985), una lista de diferencias entre las traducciones técnicas y las literarias, aunque estas últimas se refieren en gran parte a cuestiones extralingüísticas. Fischbach afirma que la traducción literaria está dirigida al enriquecimiento de nuestro patrimonio cultural, mientras la técnica lo está hacia el patrimonio material. Las traducciones literarias no suelen sobrepasar en calidad al original, mientras que las técnicas lo hacen en la mayoría de los casos. La traducción literaria exige un acercamiento subjetivo del traductor -casi siempre sólo- que resulta innecesario en la técnica -en muchas ocasiones realizada en grupo. La traducción literaria es en la mayoría de los casos un proceso de transposición o adaptación, mientras que la técnica es de transmisión directa. Finalmente, la traducción literaria es siempre un fin en sí misma, mientras que la técnica es sólo un medio dirigido a otro fin. Según Rainer Schulte (1983), la diferencia entre la traducción técnica y la literaria estriba en el hecho de que las segundas para poder ser realizadas correctamente requieren un proceso interpretativo urgente e insoslayable, que preceda al traductivo, y esto es así debido a que las descripciones que aparecen en las traducciones técnicas se refieren a datos u objetos que pueden ser transferidos a otra lengua con mayor facilidad (a veces sin el concurso de una interpretación exhaustiva), debido al estilo reconocible por cualquier experto en la

materia pero también, no hay que olvidarlo, a la proximidad del léxico técnico en las distintas lenguas.²⁹

Sándor Karcsay (1985) se detiene también en una comparación entre las traducciones técnicas y literarias. El autor afirma que mientras en ésta el interés se centra en el/los autor(es), en la técnica el foco de atención prioritaria se sitúa en las cosas de las que se trata. Además, la traducción literaria actúa sobre temas ficticios, aunque la sincronía temporal es fundamental en su realización; sucede al contrario con la técnica cuyos temas son principalmente materiales y actuales, por lo que las diferencias temporales no juegan un papel importante.³⁰ Según Michael Riffaterre (1992), quizá la forma más sencilla de definir la diferencia entre la traducción literaria y la no literaria sea enfatizar el objetivo de la traducción; para la segunda es lo que está en el texto, mientras que la primera debe traducir sólo lo que el texto implica.³¹ Una observación a añadir aparece en el trabajo "Translation, literary translation and pseudotranslation", en el que Toury afirma que, en ocasiones, el uso de la pseudotraducción es la única posibilidad abierta para que un escritor pueda introducir innovaciones en un sistema literario, especialmente cuando éste se muestra reacio a las desviaciones de los modelos y normas establecidas.

Efim Etkind diseñó una tipología de la traducción poética, en la que incluía varias formas: la *Traduction-Information* se realiza en prosa y proporciona una impresión de texto original pero sin pretensiones artísticas; la *Traduction-Allusion* ofrece algunas características del original en ciertos momentos, pero no contiene una estructura para la totalidad del texto y lo que intenta

²⁹ Vid. Rainer Schulte, "Literary Translation", *Forum Linguisticum* 7,3 (1983): 205-210.

³⁰ Vid. Sándor Karcsay, "Unterscheidungsmerkmale zwischen literarischen und nicht literarischen Übersetzen", *Der Übersetzer und Ihre Stellung in der Öffentlichkeit* [X Weltkongress der FIT.] Kongreßakte, (Wien: Wilhelm Braumüller, 1985) 138-140.

³¹ Vid. Rainer Schulte y John Biguenet (eds.), "Transposing Presuppositions on the Semiotics of Literary Translation", *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* (Chicago: The University of Chicago Press, 1992) 217.

únicamente es activar el estímulo imaginativo del lector hacia la lectura de la obra. La *Traduction-Aproximation* conserva ciertos aspectos del original, por ejemplo el ritmo, la rima, etc., mientras que la *Traduction-Imitation* suele darse en los casos en que el traductor es otro poeta, que no intenta ofrecer la impresión del texto original, sino su propia interpretación de éste. La *Traduction-Interpretation* combina la paráfrasis con el análisis y la traducción, utilizándose sobre todo en textos estéticos e históricos. Etkind piensa que ninguna de las anteriores merece la consideración de traducción poética en sentido estricto y sí la *Traduction-Recreation*, realizada mediante la recreación del original conservando todo el sabor y la estructura; ésta sí constituye la verdadera traducción poética. Con todo, según Etkind todas estas clasificaciones son insuficientes ya que carecen de consideraciones como la oralidad o el diálogo; no obstante son muy útiles a la hora de determinar el proceso en la traducción de un texto de tipo poético.

Aunque Hartmann trata en su Contrastive Textology(1980) sobre diferentes aspectos de la traducción, entre ellos de las diferencias en el nivel discursivo entre distintos tipos de textos y de las tipologías textuales hasta la fecha, no se muestra muy conforme con la rigidez de algunos de los juicios basados en categorizaciones textuales aplicadas a la traducción:

But one of the things that will have emerged from all this by now is that if translation is not a uniform operation, then there cannot be any fixed and rigid criteria for measuring its adequacy, which will depend on the sender-receiver situation, the text type, and the bilingual proficiency of the translator or interpreter. (1980: 58)

En L'analyse du discours comme méthode de traduction (1980), Delisle distingue entre textos pragmáticos y textos literarios, sirviendo los primeros para comunicar información sin que predomine el aspecto artístico; suelen tener además una aplicación

práctica o inmediata y exigen un conocimiento de los lenguajes codificados, caracterizados por las fórmulas fijadas que tienen generalmente un equivalente estereotipado en la lengua de llegada. En cambio, el texto artístico se caracteriza por comunicar una visión del mundo, evocar sentimientos, valorar la forma de la enunciación, no ser unívoco, es decir, ser potencialmente ambiguo, ser atemporal y, por último, corroborar valores universales. Delisle afirma que el texto pragmático es más utilizado que el artístico con fines didácticos ya que es más sencillo de manipular sin exigir una competencia literaria, representa un mayor volumen en el campo profesional y permite considerar el aprendizaje de la traducción como comunicación funcional y al traductor como un redactor que sólo reformula ideas.

Otros autores hablan de las diferencias entre los distintos géneros literarios. El ilustre pensador Octavio Paz opina que *"...la prosa y la poesía no se diferencian cualitativamente sino cuantitativamente, ya que en ambas (aunque en la poesía en mayor medida) se produce la multiplicidad de significados, propiedad general del lenguaje"*, aunque en poesía, afirma el escritor que *"...la movilidad de los caracteres tiende a fijar un único significado, mientras en la prosa la pluralidad de significados tiende a fijar los caracteres"*(1992: 158-9).³² Por su parte, Manuel Angel Conejero señala algunas características de la traducción del teatro. Para Conejero, *"...teatro y traducción son lo mismo, y que hasta nuestra propia realidad -complejo sistema de traducciones múltiples- es susceptible de la misma consideración"*(1983: 4). En narrativa y poesía, según este último autor, el elemento principal absoluto lo constituyen las palabras, pero el teatro está totalmente condicionado por su finalidad última: la representación de un texto polisémico a partir de una elección entre las varias posibles sobre el escenario. Para Conejero el teatro representa un conjunto de traducciones encadenadas en las que participan desde el autor hasta el público, pasando por el traductor y el director de escena: *"Llamaremos a ese sueño A... Llamaremos a esas palabras -a esas partes de un todo- B..."*

32 Rainer Schulte y John Biguenet (eds.) 1992: 158-159.

Tendríamos que aceptar también que si B1 da lugar a la representación (sumados todos los componentes), B2 (nuestra traducción) puede dar lugar a otra representación lícita... B1 en manos de un director escénico, se convierte en B3, y en la mente del espectador en B4. Todos en realidad estamos traduciendo la traducción"(1983:15-18).

Seleskovitch establece, en su artículo "Les niveaux de traduction"(1984), las diferentes posibilidades de la traducción de acuerdo con el qué de la traducción, es decir, el objetivo del traductor en cada caso.³³ El traductor puede realizar un transvase únicamente de las motivaciones de los términos, o lo que es lo mismo, se traduce sin ilación textual o discursiva. En un segundo nivel, el traductor lleva a cabo una traducción que alcanza, más allá de los términos, la significación del semantismo de los enunciados o las frases; se produce un acercamiento al texto original pero sin entrar en cuestiones concretas del mensaje específico. Por último, el traductor puede profundizar hasta la traducción del sentido, en otras palabras, penetrar lo designado en los textos o el discurso, las frases enunciadas o el mensaje mismo.

Hatim y Mason comienzan por mostrar su acuerdo con Schmidt cuando establece que "*...texts in social communication always appear as manifestations of socially recognized text types*"(1977: 54). Los traductores trabajan sobre la base de un proceso macro-textual(*macro-text processing*) referente al juicio de los diferentes tipos de focos textuales y un proceso micro-textual (*micro-text processing*), relacionado con ciertas normas y convenciones que regulan nuestro conocimiento del mundo. Partiendo de estos presupuestos, proponen su propia clasificación textual, dividida en tres grupos principales: *exposition* supervisa la situación, *argumentation* controla esta situación e *instruction* regula el modo de pensar o actuar de las personas. Dentro del primer grupo, incluyen la exposición conceptual, la narración -orden de acciones y acontecimientos- y la descripción -control de objetos o situaciones. El segundo lo forman la argumentación propiamente

³³ Vid. Danica Seleskovitch y Marianne Lederer, Interpréter pour traduire (Paris: Didier, 1984) 124-134.

dicha -tesis a corroborar- y la contra-argumentación -tesis a denegar, dentro del cual Hatim y Mason distinguen entre instrucción con opción -publicidad- e instrucción sin opción -contratos, tratados, etc. Cuanto menor sea la cualidad evaluativa de un texto argumentativo, menor será la necesidad de modificar su estructura y viceversa. Y cuanto menos enraizado culturalmente esté un texto instruccional, menor necesidad habrá de realizar cambios en su estructura. Citando a los autores, *"From the translator's point of view, what is particularly interesting about discourse relations is that they provide patterns which facilitate retrieval of rhetorical purposes"*(1990:181).

Hurtado propone sus propias definiciones de traducción literal y traducción libre como medio para formular la traducción interpretativa como solución ideal. Empleando su definición, la traducción literal es aquella que se centra en las estructuras lingüísticas del texto y no en el sentido, la que traduce significaciones, motivaciones, estructuras sintácticas y morfológicas del texto original sin tener en cuenta el querer decir del autor ni del destinatario. La traducción libre es la que siendo interpretativa, no consigue controlar el sentido del original, debido a que el traductor interpreta libremente el querer decir del autor o va demasiado lejos en su formulación. La traducción denominada por Hurtado interpretativa sería aquella que es realmente fiel al original, situándose en un punto medio entre ambas al tomar en consideración las variables de subjetividad, historicidad y funcionalidad. La autora además señala, tras realizar una diferenciación implícita entre la traducción oral y escrita, que la interpretación o traducción oral contiene las características ideales para servir de modelo en la explicación de los procesos traductivos:

De ce point de vue, l'interprétation simultanée, acte de compréhension-réexpression effectué au rythme de la parole normale, apparaît comme un exemple privilégié de l'analyse des mécanismes du discours, car le fait que l'interprète reformule son compris dans une autre langue

permet de vérifier des caractéristiques, tant de la réception que de l'émission, qui pourraient passer inaperçues dans le processus de communication unilingue. (1990: 45)

Aunque Bell no trata extensamente la cuestión de las tipologías textuales, partiendo del esquema básico de la teoría comunicativa y asignando a cada elemento su función según la clasificación de Jakobson -addresser(*emotive*), channel(*fatic*), message(*poetic*), code(*metalinguistic*), context(*referential*) y addressee(*conative*)-, introduce el punto de vista del lector al que plantea una serie de preguntas cuya respuesta le facilitará la comprensión del texto en su totalidad. Estas preguntas son: ¿de qué trata el texto? ¿cuál es el propósito del autor? y ¿qué contexto existe?; para responderlas tendrá que conocer el contenido proposicional de los actos de habla que forman el texto, las fuerzas ilocutivas y el tipo de texto en el que se engloba este texto. Pero aunque cada texto aislado sea una realización ("token") de un tipo ("type") ideal que subyace al primero, *"el problema reside en que la tipología textual debe tratar con SISTEMAS REALES y no VIRTUALES"*(1991:202).³⁴

El autor critica las tipologías formales basadas en los temas y niega su utilidad ya que nunca se da un tema en estado "puro" y siempre existe un cierto grado de mezcla entre éstos. En cuanto a las tipologías funcionales que se fundamentan en el foco principal del texto, como la de Neubert(1988) -productor(emotiva), tema(referencial) y receptor(conativa)- Bell la altera y etiqueta las funciones como expresiva, informativa y vocativa, quedando la poética, metalingüística y fática englobadas bajo la expresiva, vocativa e informativa respectivamente, aunque afirma que, aún con ésta categorización, no existe garantía contra la mezcla. El autor propone una clasificación de tipos textuales, formas y muestras que contiene la misma relación existente entre proposición

³⁴ Cuando no se especifique el traductor de un texto escrito en un idioma extranjero, se supondrá que se trata de mi propia traducción. Las mayúsculas son originales.

("proposition"), frase("sentence") y expresión("utterance"); también clasifica los textos según su contenido informativo: grado mayor (común y se infiere del con-/co-texto), menor (las expectativas de primer orden no se cumplen) y fuera de los límites (cuando las elecciones no entran dentro de lo esperado).

En el capítulo anterior mencionamos a Rabadán y su teoría basada en el concepto de equivalencia translémica, partiendo de la definición de una jerarquía de valores que determinará la dominante, definidora en última instancia del concepto de equivalencia. Así pues, Rabadán no presenta un modelo tipológico textual de forma extensa, aunque sí se ayuda del concepto de «dominante» para alcanzar sus objetivos teóricos y también trata los distintos tipos textuales en traducción basándose en las variables de tono, medio y campo.³⁵ La autora comenta sobre las variaciones de los polisistemas lingüísticos en cuanto a la dominante *campo*, definiéndolas mediante una serie de nociones sociolingüísticas como dialectos y sociolectos, dependientes éstas a su vez de factores sexuales, religiosos, económicos, geográficos, laborales y sociales.³⁶ La autora advierte sobre los casos en que los receptores desconocen los referentes metalingüísticos; la única alternativa traductiva es entonces la alteración del texto mediante la *metatraducción* u otras formas de ayuda.³⁷ Distingue además los tecnolectos, en los que se incluyen los textos científicos y técnicos -de tipo *overt*, los legales -de tipo *covert*-³⁸ y la correspondencia comercial; éstos revelan más que ningún otro tipo textual la interacción traductor-receptor meta.

³⁵ Estas tres variables coinciden con las expuestas por otros autores contemporáneos como Hatim y Mason (1990) que las denominan «tenor», «mode» y «field» respectivamente. M.A.K. Halliday (1978) había definido en un trabajo anterior los tres niveles situacionales textuales como *field*, correspondiente a la función ideacional, *tenor*, actualizador de la función interpersonal y *mode*, que abarca todos los componentes de la función textual. La combinación de ellos determina el *register*, concepto mediador necesario que posibilita el establecimiento de la continuidad entre un texto y su marco sociosemiótico.

³⁶ Gregory y Carroll (1978) definen la variable campo como la consecuencia del papel final del usuario: sobre qué habla, qué experiencia verbaliza y qué ocurre en el lenguaje, incluyendo el tema y la cuestión.

³⁷ Vid. L. Söll, "Traduisibilité et intraduisibilité", *Meta*, 16(2): 25-32.

³⁸ Otros autores como Juliane House (1980) emplearon esta misma clasificación.

La traducción de los textos para fines específicos presenta rasgos particulares, tales como la homogeneidad de su audiencia potencial. Según las necesidades del receptor meta, la autora distingue tres tipos de traducción: una traducción borrador (*rough translation*) -con información mínima, una traducción en un nivel medio (*working translation*) -con la presentación de cierta información resumida, y una traducción acabada (*situational translation*) -traducción en sentido estricto, con vistas a su publicación o a la presentación ante otros receptores.³⁹ En cambio, los textos literarios están sujetos a otras condiciones especiales como son los factores temporales y las variedades geográficas.

A partir del modelo de Cristal y Davy (1969: 66-71), Rabadán afirma la existencia de modos complejos que participan de un medio complejo y propone su propia clasificación de textos con el *medio* como dominante. Los textos de recepción mediata se dividen en conferencias, sermones y discursos, la recepción visual mediata se refiere a carteles publicitarios y, por último, los textos cinematográficos acogen subtítulos, doblaje y traducción o interpretación simultánea. En los primeros se distinguen cuatro códigos distintos cuyo objetivo es captar la atención del receptor: cromático -utilización de colores, tipográfico -uso de ciertos tipos o ruptura gráfica, fotográfico -manipulación de planos, escalas, etc., el *foregrounding* de la imagen- y morfológico -localización espacial. La combinación entre los códigos tipográfico e icónico origina la imposibilidad manifiesta de una traducción completa.

Al igual que en las canciones, en el doblaje la mayor dificultad reside en la sincronización temporal de la voz y la imagen; en cambio en el subtitulado esta sincronía es de tipo espacial, es decir, el contenido de los diálogos tiene que aparecer en pantalla en un modo muy reducido. Con todo, según la autora, no debe hablarse de *mistranslation* o mala traducción de estos textos complejos, sino de un modelo de equivalencia donde la dominante modo presenta limitaciones en cuanto a la jerarquización de las relaciones translémicas. En cuanto al humor, Rabadán lo trata como

³⁹ Vid. I. Pinchuck, *Scientific and Technical Translation* (London: André Deutsch, 1977) 210.

sentimiento social, distinto y peculiar en cada cultura, cuyo vehículo es la lengua, limitado a veces por el polisistema meta.

Snell-Hornby (1988) defiende en su estudio Translation Studies una prototipología, es decir, un sistema dinámico y formal de relaciones, en el que las distintas subdivisiones se refieren a un núcleo idealizado y prototípico y los sistemas se cruzan sin solución de continuidad. En el plano horizontal de su esquema se representa un espectro o *cline*, donde existen transiciones graduales. En el vertical el diagrama representa un modelo estratificado que, de acuerdo con el *gestalt-principle*, se sucede desde el nivel más general (A) en la parte superior, hacia abajo al nivel más particular (F) en la parte inferior; es decir, desde el macro- al micronivel. En el nivel "C" se muestran las disciplinas no lingüísticas o las denominadas "realidad extralingüística", inseparablemente ligadas a la traducción. El "D" nombra aspectos y criterios importantes que gobiernan el proceso traductivo, mientras el "E" muestra aquellas áreas de la lingüística relevantes para la traducción. La lingüística textual en todos sus aspectos es de extrema importancia, desde el análisis de la macroestructura, pasando por la progresión temática y la perspectiva de las frases, hasta la coherencia y la cohesión. Finalmente, el nivel "F" designa los aspectos fonológicos de relevancia especial para ciertas áreas de la traducción, como por ejemplo, la posibilidad de hablar en la traducción por etapas, la aliteración y el ritmo en el lenguaje publicitario.

Por último, no podemos pasar por alto un acercamiento muy original a las tipologías de la traducción hasta la fecha llevado a cabo por Robinson en su trabajo Translator's Turn(1990). Robinson presenta una tipología basada en los diferentes tropos lingüísticos y en distintas «versiones». Para el autor, el tropo es un instrumento que debe hacer funcionar el texto, y no conseguir la equivalencia perfecta. La traducción «metonímica» nos recuerda que el sentido no es siempre lo más importante y, al parecer, es la que mejor sirve a los intereses de los intérpretes de conferencia. Una traducción «sinecdóquica» consiste en aislar una parte del texto y traducirla como si se tratara de un todo en la lengua de llegada; es la que se suele realizar en la interpretación de subtítulos y la publicidad. La

traducción «metafórica» es considerada como la mejor forma de identidad entre el texto original y el de llegada.

La traducción «irónica» resultado de la desesperación del traductor ante el texto original, bien porque decide que la traducción no debe dar la impresión de un texto real, bien porque el texto original es demasiado brillante, o porque lo juzga muy deficiente. La traducción «hiperbólica» intenta mejorar un texto mediocre, sin someterse a las intenciones del autor, introduciendo opiniones propias y «creando» las del autor. Por último, y siempre dentro de este apartado de traducciones trópicas, la «metaléptica» consiste en alterar tiempos, modernizar o arcaizar nombres y argumentos, para adaptar el texto original a un tiempo diferente. Según Robison, la pretensión de equivalencia produce las traducciones metonímica, sinecdótica y metafórica, la búsqueda de la no-equivalencia o la imposibilidad de ésta origina la traducción irónica, mientras el ansia de originalidad da lugar a las traducciones hiperbólica o metaléptica.

Por otra parte, Robinson señala entre las posibles versiones la «conversión», utilizada por la Iglesia Católica en las sagradas escrituras durante siglos y, actualmente, magnificada por la publicidad. La «reversión» trata de conseguir una restauración romántica de viejos esquemas, de tiempos mejores. La pretensión de la «subversión» es el deseo ético de acabar con la respuesta rígida y ritualizada del lector, considerada peligrosa, pero mientras en la subversión el traductor trata de reemplazar las expectativas del lector por otras más beneficiosas, en la «perversión» únicamente se confunde a aquél sin ninguna dirección aparente. Si la primera puede definirse como revolucionaria, la segunda es, ante todo, anárquica.

Mediante la «aversión», el traductor se aleja del lector en la lengua de llegada. Autores como Benjamin, Jerome o Lutero son aversionistas porque desprecian al lector medio, alejándose de la lengua de llegada y acercándose a la original:

Nirgends erweist sich einem Kunstwerk oder
einer Kunstform gegenüber die Rücksicht auf

den Aufnehmenden für deren Erkenntnis fruchtbar. Nicht genug, daß jede Beziehung auf ein bestimmtes Publikum oder dessen Răpresentanten vom Wege abführt, ist sogar der Begriff eines «idealen» Aufnehmenden in allen kunsttheoretischen Erörterungen vom Übel, weil diese lediglich gehalten sind, Dasein und Wesen des Menschen überhaupt vorauszusetzen. (Benjamin 1992: 156)⁴⁰

Con todo, la aversión podría utilizarse, según Robinson, para enseñar al lector a rebelarse contra su papel programado ideosomáticamente, un papel de sumisión que alienta la interpretación por cauces institucionalizados. El concepto «diversión» implica una composición, puesto que la comunicación no se entiende como posible a menos que creemos nuestra propia relación con el mundo e intentemos atraer a la gente con lo que hemos creado, es decir, el significado, algo que se consigue sin recrear, artificialmente, los viejos códigos para estructurar la comunicación a partir de ellos. Por último, la «conversación», según Robinson, debe entenderse como:

conversión no a una doctrina controlada institucionalmente, no a una forma de ver excluyente o incluyente, ni tampoco a un conjunto de tabúes, sino a una relación composicional abierta, a una sensibilidad nomádica ante las necesidades idiosomáticas dentro y fuera, en nuestro propio cuerpo y en el

⁴⁰ Lo que podría traducirse como: "Nadie puede pretender juzgar una obra de arte o cualquier forma de arte partiendo del punto de vista del receptor, o por el conocimiento que éste extraiga de ella. No sólo cualquier relación con un determinado público o sus representantes se aleja del camino correcto, sino que incluso el concepto de receptor «ideal» en cualquier crítica teórica del arte es perjudicial, ya que desgraciadamente esto implica en primer lugar establecer las pautas del ser y su sustancia". Vid. Walter Benjamin, "Die Aufgabe des Übersetzers", *Illuminations* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1955).

de la persona a la que se converge o convierte,
en mí y en ti, una consciencia agradable de
quienes somos que sea potencialmente
redentora. (1991: 257)⁴¹

La «deconstrucción» muestra, según el autor, las contradicciones de las intenciones, mientras la «decreación» inserta contradicciones intencionadas para sugerir nuevas interpretaciones. Robinson expresa su conformidad con la opinión de Benjamin cuando afirma que la traducción interlinear auténtica es el objetivo final irrealizable de un acto hermenéutico, si bien aboga por la traducción libre como transferencia dialógica.

⁴¹ Vid. D. Robinson, Translator's Turn (Baltimore: Johns Hopkins, 1991).

II.4 COMUNICACIÓN E INTERPRETACIÓN. EL SENTIDO DE LA EXÉGESIS TRADUCTIVA.

Saint-Pierre considera los objetos artísticos concebidos con función comunicativa o no comunicativa.⁴² Para este autor, la comunicación es un acto «intencional» porque se funda en la voluntad del emisor de producir un efecto sobre el receptor, mientras que la significación es, por el contrario, «convencional», ya que se refiere a la relación entre un signo y su sentido (significante y significado) instituida por un grupo social. Por tanto en la comunicación expresamos algo que ya preexiste; la significación, en cambio, no se realiza sino en el acto mismo.⁴³ Los objetos literarios responden a una doble función comunicativa, porque además de la más obvia, común a otros objetos artísticos, participan de la semantización, la connotación.⁴⁴

Podemos afirmar que en la traducción existe un doble proceso tanto en la comunicación, como en la interpretación.⁴⁵ En ella un autor abstracto 1, comunica un mensaje en L1, a un lector abstracto 1, que es además el traductor. Éste interpreta el mensaje en L1 y lo transpone a mensaje en L2, para que el lector último - lector abstracto 2- lo interprete por segunda vez: *"L'activité traduisante comporte donc une double interprétation: l'une prend appui sur les signes originaux, l'autre sur ceux de la langue d'arrivée une fois actualisés les essais de solution, les équivalences*

⁴² Marcellesi y Gardin concluyen en su trabajo Introducción a la sociolingüística: la lingüística social (1979) que se puede proponer considerar la facultad lingüística como un utensilio, la actividad lingüística como un trabajo humano y el reflejo de la actividad lingüística como un conocimiento, más o menos ideologizado y empírico o científico.

⁴³ Fisch (1982) comenta a este respecto que cualquier tipo de comunicación se caracteriza por unas condiciones idénticas: la necesidad de un trabajo interpretativo, la inexorabilidad de la perspectiva y la construcción mediante actos de interpretación de lo que supuestamente fundamenta la interpretación, la intención, los personajes y los pedazos de mundo.

⁴⁴ Vid. Paul Saint-Pierre, "Traduction et ideologie: Une premiere approche", *Langues et linguistique* 4-5(1978/1979): 65-79.

⁴⁵ Gress (1987) sostiene que tanto escritores como traductores construyen la lengua mediante su uso comunicativo y tan eficazmente como les es posible.

provisoires; le sens est l'unique objet de cette double interprétation"(Delisle 1980: 84). Y también a la inversa, podríamos afirmar que incluso en la comunicación intralingüística se produce siempre un proceso de traducción: *"Translation is performed every time we receive a message from another human being. Inside or between languages, human communication equals translation"*(Steiner 1975: 47).

La traducción de textos es un proceso interpretativo, al contrario que la de la lengua que es un ejercicio comparativo; insistimos, haciendo uso de otra afortunada sentencia de Steiner: *"Every thorough reading of a text is a conscious or unconscious act of interpretation"*(1975: 17). Deberemos entonces considerar un doble proceso de interpretación, por lo que el texto como *piedra inmóvil* queda totalmente descartado. Paul St-Pierre (1979) confiere un triple carácter a la traducción, ya que explicita las intenciones del autor (nivel de las ciencias humanas), presenta un punto de vista sobre el texto traducido (nivel de las ciencias naturales) y es un texto (nivel de la realidad material). Estos tres niveles pueden identificarse como tres tipos de interpretación -no necesariamente coincidentes- que se relacionan con el autor histórico, el traductor como primer lector, y el lector último, con lo que el texto queda definitivamente establecido como una entidad dinámica y viva. Delisle va más lejos al afirmar que el proceso de exégesis traductiva pasa por cuatro niveles, abstractos e inseparables por el momento, ya que no conocemos los mecanismos conscientes y subconscientes del cerebro humano: el nivel de las convenciones de la escritura, el léxico, el de la carga estilística y, por último, el de la organización textual, armadura del edificio textual.⁴⁶ El autor señala además, en su intento por exponer las líneas didácticas de la traducción, que la operación o proceso completo de traducción puede definirse como un saber hacer -interpretar y reformular- asentado sobre un doble conocimiento -lingüístico y enciclopédico. Beaugrande establece la

⁴⁶ Nida (1974) se opone a esta idea cuando afirma que para analizar los componentes del estilo, el empleo de la exégesis es erróneo ya que desvirtúa el mensaje del texto original y añade información proveniente de una fuente no textual, particularmente desde otro marco cultural.

prioridad de la interpretación basada en el texto como único camino para llegar a una buena traducción:

Only if the reading process is consistently pursued to the point where the interpretation is maximally dominated by text-supplied information can a truly objective translation be produced, that is, a translation which validly represents the perceptual potential of the original. (1978: 88)⁴⁷

Bell aboga por una *communicative competence* (alternativa a la distinción chomskiana "competence-performance") consistente en cuatro áreas de conocimiento y destreza: competencia gramatical, sociolingüística, discursiva y estratégica. Además, de acuerdo con Robinson, el traductor tiene a su disposición, como hemos mencionado, diferentes métodos o versiones según las cuales traduce los textos en cuestión. Estas versiones (conversión, subversión, aversión, perversión, deconstrucción, etc.), así como las traducciones trópicas (metonímica, sinecdóquica, hiperbólica, metafórica, etc.) sirven al traductor como medio de elección del diálogo doble de éste con el autor original, en la lengua de partida y con el lector último, en la lengua de llegada. Robinson basa su teoría de las distintas versiones en el hecho de que el traductor, como cualquier ser humano, no puede prescindir de sus sentimientos ni de su ideología o su visión del mundo en la realización de su trabajo. Además el traductor, como primer lector que es, no puede escapar sino a una evaluación, sí al menos a una interpretación del texto a traducir.

La polémica sobre la traducción como producto o proceso sigue en pie. Ciertos críticos han asumido que, dado que el texto es algo cambiante y se presta a múltiples interpretaciones, éste debe ser observado -en todas sus variantes, también la traducción- como

⁴⁷ Énfasis en el original.

un proceso de interpretación, sin olvidar, por supuesto, su evidente función comunicativa: *"Übersetzung hier verstanden als Prozeß und nicht als Resultat, ist eine spezifische Form zwischenmenschlicher Kommunikation"*(Wilß 1987: 146).⁴⁸ Otros, en cambio, aseguran que la traducción es, ante todo, un resultado, puesto que de otro modo no cabría la posibilidad de efectuar ningún análisis comparativo entre textos originales y traducidos. En este sentido, consideramos que la traducción es un proceso, ya que no se limita a la producción de un texto en L2; antes bien, previamente se ha producido con toda seguridad un acto interpretativo, de un texto en L1, que dista mucho de ser -como se ha mencionado anteriormente- una entidad claramente delimitada y, por tanto, *monointerpretativa*.⁴⁹ Según Steiner (1975) todo acto de entendimiento, incluida la traducción, encierra una demostración de *confianza*, aunque en la traducción existe igualmente una *agresión*, en el sentido de invasión, extracción y translación del texto a otra lengua y a otra cultura.

Seleskovitch y Hurtado coinciden en su perspectiva de la traductología como ámbito delimitado por la exégesis y la lingüística.⁵⁰ Ambas autoras estructuran sus puntos de vista en torno a la premisa fundamental de la fidelidad al sentido: *"Le sens d'une phrase c'est ce qu'un auteur veut délibérément exprimer, ce n'est pas la raison pour laquelle il parle, les causes ou les conséquences de ce qu'il dit. Le sens ne se confond pas avec des mobiles ou des intentions"*(Seleskovitch y Lederer 1986: 269).⁵¹

⁴⁸ "La traducción entendida aquí como proceso y no como resultado, es una forma específica de comunicación entre las personas". Vid. Wolfram Wilß, "Theoretische und empirische Aspekte der Übersetzungswissenschaft", *Lebende Sprachen* 32,4(1987): 145-150.

⁴⁹ A este respecto Bruce Vermazen (1982) afirma que cada vez que traducimos las opiniones de un hablante sobre un individuo comprensiva o caritativamente, le atribuimos a éste una parte de nuestro propio sistema de pensamiento.

⁵⁰ En el modelo de García-Landa (1985), el sentido no es un fenómeno lingüístico sino psicológico y corresponde al percepto producido por la percepción sensorial, es decir, el efecto total que produce el acto de habla y que podemos considerar como un «espacio perceptual» o «espacio sigma».

⁵¹ Turner (1973) habla de la «intentional fallacy» como la expresión que emplean los autores que consideran frívolo o inútil llegar a las intenciones del autor.

Según Seleskovitch, a través del estudio de la interpretación simultánea se evidencian los dos mecanismos que siempre se ponen en marcha en una traducción, esto es, la «anticipación semántica» (una palabra hace aparecer la significación de la palabra siguiente antes de que ésta sea pronunciada) y la «anticipación sémica» (la información se adelanta a su formulación). Para esta autora, el proceso interpretativo de la traducción es un acto reflejo, al igual que lo es el manejo de la lengua; y el sujeto hablante no comprende más que su querer decir y, al igual que el traductor, realiza su trabajo empleando su memoria a corto plazo complementada por los conocimientos situados en su memoria a largo plazo, fundamentales ambas para la exégesis traductiva. Algunos autores como Hirsch sostienen que el estilo también forma parte del significado actualizado del texto: *"If style...is «defined» as the system of linguistic traits which participate in higher-level meanings... One simply begs the question at issue to define style in advance as actualized meaning"*(1976:58).

En la misma línea de razonamiento, Hurtado coincide con Lederer en que debemos distinguir entre una memoria verbal asociativa que actúa durante un breve espacio de tiempo sobre los sonidos y las significaciones de la lengua y otra, cognitiva, que retiene los recuerdos en un lapso mucho mayor pero bajo una forma no verbal:

Les unités de sens sont le produit d'une synthèse des quelques mots qui se trouvent dans la mémoire immédiate et des expériences ou des souvenirs cognitifs préexistants qu'ils éveillent; cette fusion laisse une trace cognitive, tandis que la mémoire immédiate accueille et conserve un instant les mots suivants, jusqu'à une nouvelle synthèse et à la création d'une nouvelle unité qui va s'ajouter à celles que contient déjà la

mémoire cognitive. (Seleskovitch y Lederer 1984:252)⁵²

Para Hurtado, el proceso de comprensión engloba una doble actividad: la producción del sentido y su captura, porque "atraparlo" es justamente producirlo.⁵³ El método interpretativo, a diferencia del literal y el libre, permite desarrollar las tres fases de comprensión, desverbalización y reexpresión, para concentrarse en el sentido y poder ser fiel a todos los parámetros traductivos (subjetividad, historicidad y funcionalidad). Para ello, el traductor deberá, como en la comunicación unilingüe, realizar el trabajo de exégesis e identificar su sentido comprendido con el querer decir del autor, experimentando el efecto correspondiente a la intención de aquél. Sin embargo, Meschonnic no comparte el concepto de unidad de sentido y afirma: *"Cette conception du sens est "une philosophie idéaliste du «sens», au lieu d'une translinguistique de la valeur et de la signification,... elle croit d'abord au sens, notion préaussurienne, et au sens comme objectivité, comme vérité"*(1973: 319).

De cualquier modo, entendemos que para la realización de cualquier análisis interlingüístico, comparativo o descriptivo, estamos forzados a considerar la traducción como resultado y producto, ya que nuestra premisa inicial para establecer una comparación entre textos se reduce a la asunción de la existencia un original en L1, y una traducción en L2; es decir, dos productos acabados, al menos desde un punto de vista lingüístico: *"Only when a target-language text has been established as a possible translation does research work within DTS proper commence"*(Toury 1985:

⁵² Para García Yebra (1981), el «significado» es el contenido lingüístico actualizado en cada acto de habla, la «designación» es la referencia de los significados actualizados en el texto a las realidades extralingüísticas, siendo el «sentido» su contenido conceptual [del texto] en la medida en que no coincida ni con el significado ni con la designación.

⁵³ En este sentido, Hatim y Mason (1990) afirman que se diga lo que se diga acerca del grado de libertad del traductor, el reflejo de la fuerza ideológica de las palabras sigue siendo un deber ineludible para éste.

249).⁵⁴ No obstante, no consideramos estrictamente necesario tomar partido en tales cuestiones. No en vano Miguel de Cervantes comparó el ideal de la traducción con el reverso de una diáfana y bellísima alfombra que dejara entrever la maravillosa textura, el fabuloso patrón y los magníficos colores de su anverso.⁵⁵

⁵⁴ André Lefevere (1984) considera que el análisis comparativo entre textos originales y traducidos puede contribuir decisivamente a la literatura en sentido amplio, ya que proporciona gran cantidad de información sobre los constreñimientos (*constraints*) bajo los cuales se producen las obras literarias. Para Vladimir Ivir (1987), el objetivo del traductor es la equivalencia translacional (*translational equivalence*), mientras que el analista de contrastes (*contrastive analyst*) busca la correspondencia formal.

⁵⁵ Vid. Helmut Braem, "Languages Are Comparable Yet Unique," *The World of Translation* 1987: 131.

II.5 FUNCIONES DE LA TRADUCCIÓN. CREACIÓN, REPRODUCCIÓN Y RECREACIÓN. INTER-CULTURALIDAD. EL ARTE O LA TÉCNICA.

En 1978, Itamar Even Zohar publica los escritos sobre polisistemas de la escuela formalista rusa, en los que se sugiere el concepto dinámico de la literatura consistente en un conjunto de tendencias, a menudo antagónicas, dominado por la colección de obras "canonizadas" en cada fase de su evolución.⁵⁶ Los polisistemas propios de cada nación estarían influidos por la poética, ideología, economía, y condiciones sociales dominantes en la fase en cuestión.⁵⁷ Estos factores estarían a su vez controlados tanto por elementos "internos" a la literatura -escritores, críticos, profesores y traductores-, como por otros "externos" -el poder ejercido por gobiernos, corporaciones, grupos de personas, o individuos aislados. Al igual que otros sistemas de poder, los literarios tienen carácter de permanencia, aunque también son observables dos tendencias hacia el cambio: la generación de *contrasistemas* y la *periodicidad*.

La codificación de la poética dominante se verifica, cuando los críticos más afamados se ponen de acuerdo. Aunque no es absolutamente necesario, sí es un hecho que -en muchas fases de los sistemas- la ideología de éstos últimos coincide con la imperante en ámbitos socio-políticos o económicos. En cualquier caso, todos los factores antes mencionados ejercen una presión a favor del cambio que provoca la evolución del sistema en una u otra dirección.

En nuestro caso particular, la traducción, es preceptiva la consideración de dos funciones esenciales, dentro del contexto general de los polisistemas. En primer lugar la circunstancia de que la traducción representa el medio de acercamiento a trabajos importantes escritos en una lengua 1, para personas especialmente

⁵⁶ El estudio de los polisistemas como teoría lingüística fue iniciado por los estructuralistas y formalistas rusos, a partir de los escritos del Círculo de Praga, que datan en su gran mayoría del período de entreguerras (años veinte y treinta de nuestro siglo).

⁵⁷ Según Robinson (1991), las ideologías nacen de las interacciones humanas, las necesidades de ciertos grupos de cualquier tipo de ejercer el poder sobre otros, y el deseo de otros de prolongar el orden establecido.

interesadas en la literatura u otra disciplina que de otro modo no tendrían acceso a ellas. Esta es una función eminentemente práctica ejecutada, en muchas ocasiones, por técnicos y especialistas en los diferentes campos en los que se considere la traducción. Desde esta perspectiva, consideramos la traducción dentro del concepto de *Cultura*, general o mundial, sin tener en cuenta factores originados fuera del contexto estrictamente literario, como relaciones políticas, económicas, ideológicas o sociales, caracterizándose además como altamente *reproductiva*.

Por otra parte, al considerarla como parte del conjunto de textos *refractarios* (re-escrituras) de cada sistema literario, la traducción -al igual que la crítica- puede contribuir a la transformación del polisistema:

Refracted literature fulfills various functions: (a) keeps the literary system going, by working for either consolidation or change; (b) institutionalizes literature and certain ways of studying it; (c) introduces new poetological devices into a literary system by effecting the migration of genres, styles, symbols, characters from one system to another...Double role: (a) new devices may be taken up by writers inside the system that receives them; (b) refractions and devices they make available offer insight into different systems with different poetics and thus deepen one's knowledge of literature in general. (Lefevere 1981: 77-78).

Desde esta perspectiva adquiere un carácter *subversivo* al introducir un texto proveniente de otro polisistema -es decir, otro sistema con poética, ideología y universo discursivo diferentes-, siendo éste último, el extraño, potencialmente responsable de ciertos cambios en el polisistema literario receptor tanto como de la influencia en otros -i.e. sistemas culturales, sociales, políticos y económicos: "*Translation is the visible sign of the openness of the*

literary system. It opens the way to what can be called both subversion and transformation, depending on where the guardians of the dominant poetics, the dominant ideology stand"(Lefevere 1985: 237).⁵⁸

Los poderes dominantes tratarán por todos los medios de mantenerse en su situación privilegiada, por lo que crearán diferentes tipos de *censura* y tratarán de desprestigiar todo lo que, de alguna forma, no se ciña a sus cánones, o lo tacharán de *anti-cultural*. Desde este momento, la traducción pasará a formar parte de la *cultura*, con minúscula. En otras palabras, la traducción perderá su carácter neutro, artístico o puramente técnico, para adquirir otro más influyente -y en cierto modo peligroso- para los polisistemas (no sólo literarios) y para los individuos que los controlan en cada época. Por otra parte, desde el punto de vista productivo, la traducción dejará de ser sólo respuesta a una necesidad reproductiva para convertirse además en *transcreación* del lenguaje.⁵⁹ Según Octavio Paz, al igual que la literatura cumple una función específica del lenguaje, la traducción desempeña también una función específica de la literatura: "*Los estilos pasan de una lengua a otra; las obras, cada una enraizada en su único suelo verbal, son únicas, pero no aisladas; cada una nace y vive en relación con otros compuestos en lenguas distintas*"(1992:160).

Todo esto nos lleva a un complejo apartado: la distinción entre *traducción de textos literarios* -aquella con carácter meramente reproductivo-, y la *traducción literaria*, que exige un cierto grado de creación. Jakobson (1992) considera que sólo es posible la traducción creativa, sea del tipo que sea, puesto que la lengua, por su función cognitiva, es apenas dependiente del modelo gramatical. Y esto porque la definición de nuestra experiencia está

⁵⁸ Raffel Burton (1981) habla de la traducción formal (*formal translation*), dirigida a ámbitos académicos principalmente y la interpretativa (*interpretive*), utilizada por razones literarias. El mismo autor sugiere la traducción expansiva o libre (*expansive or free translation*), leída también por motivos literarios, pero con la capacidad y posibilidad de encontrar algo nuevo. Ésta sería la más creativa de todas.

⁵⁹ Para Tirumalesh (1987) el «transcreador» deberá funcionar como un escritor creativo, aunque, al mismo tiempo, se situará dentro de los límites del poema o la historia originales.

en relación complementaria con las operaciones metalingüísticas. Por consiguiente, el nivel cognitivo de la lengua no sólo admite sino que requiere directamente una interpretación de la recodificación, i.e. traducción. Para Snell-Hornby (1988) la traducción literaria cumple tres funciones: por la coherencia intratextual el "mundo alternativo" suministra sus propias funciones internas para su sistema de microtextos, siendo éstos integrados en el proceso de lectura, para formar un mensaje "de recepción" e interpretados por el lector de la traducción, originando así la segunda dimensión de "interacción funcional" similar a la descrita por Iser. Gideon Toury (1984) defiende que en la traducción de textos literarios la preocupación principal es el texto de salida, mientras en la traducción literaria lo son tanto el texto de llegada como el modo en que se considera desde el punto de vista de la lengua de llegada. Por último, siempre subyace al trabajo del traductor literario el deseo -o el mandato del editor- de recrear y perpetuar una obra literaria dentro de un contexto de llegada dado, esto es, para los lectores de un cierto período de tiempo, en una lengua y cultura dadas; en este sentido la traducción literaria es tanto un acto de comunicación como otra traducción.

Recordemos además la *pseudotraducción*, que no es sino un ejercicio de creación que sobrepasa los límites de su ámbito; es decir, una traducción situada en el extremo opuesto al de la traducción *palabra por palabra* (literal) y que, como toda hipérbole, sobrepasaría los límites de la noción de traducción: "*It is not really necessary, to prove that imitations are most definitely «not» translations*" (Daniels 1987: 173).⁶⁰ Por otra parte, Toury (1984) advierte que la *pseudotraducción* constituye, a veces, el único camino posible del autor para introducir innovaciones en un sistema literario, especialmente si el sistema se muestra esquivo a cualquier desviación de sus cánones establecidos. De cualquier forma, es siempre muy complicado concretar estas distinciones en el terreno de la práctica, por lo que existirán siempre valores

⁶⁰ Burton (1981) afirma que en la traducción literal como mera imitación -que no puede considerarse, en ningún modo, traducción- se tiene como único objeto el examen del llamado traductor.

intermedios con más o menos cualidades de una u otra. Con todo, ciertos autores consideran que la traducción no es ni más ni menos que una versión, al igual que el texto original, una versión creada en el acto de traducción del lector: *"La traduction ne se limiterait pas à autre chose qui le précède mais serait, comme l'est l'original, une production"* (Saint-Pierre 1982: 264).⁶¹

En cuanto transferencia de un pasado a un presente, la traducción ofrece, según Steiner, la ocasión de acercarnos las obras de arte, posibilitando por tanto su supervivencia: *"The text must remain 'common to both' author and translator, even where, perhaps doubly where, the author's autonomous status, his «autoritas», is made shadowlike by time and linguistic distance (metamorphic mirroring)"* (1975: 21).⁶² Steiner considera que el estudio del lenguaje y, consecuentemente el de la traducción, es más que una ciencia un arte exacto. Todos experimentamos nuestra visión del mundo y nuestros sentimientos de forma natural, aunque no sean sino el producto de siglos de estilización de la cultura occidental. Así pues, la traducción interlingüística como acto intercultural tiende siempre a la transformación: *"Defined «topologically» a culture is a sequence of translations and transformations of constants"* (1975: 426). Para Thomas Lask, el traductor tendrá que actuar como mediador entre ambas culturas implicadas en el proceso traductivo: *"The translator in that task can establish himself as a third world, not in the sense of a neutralist*

⁶¹ Benjamin pensaba que la traducción, más que parecerse al original, debería incorporar el modo de significación del original, haciendo ambos (trad. y orig.) reconocibles como fragmentos de un lenguaje más amplio, como los fragmentos son parte de un barco. Vid. Rainer Schulte y John Biguenet (eds.) 79.

⁶² Algunos autores como Zulawski (1987) están en contra de la llamada modernización de las antiguas obras literarias mediante la adaptación temporal de la traducción, puesto que desvirtúan un modo de pensar peculiar de la época en la que fueron escritas. T.S. Eliot creía que necesitábamos un «ojo creativo» que pudiera ver el pasado dentro de sus circunstancias y con sus diferencias respecto al presente, pero tan claramente que fuera tan presente para nosotros como nuestro verdadero presente.

aloof from both sides, but as the one who, knowing both sides well, can make the best qualities of each known to the other"(1987:80).⁶³

Nida trata también el tema de la interculturalidad de la traducción sosteniendo que el significado no lo delimitan únicamente los sonidos, la gramática o la retórica; antes bien debe tenerse en cuenta igualmente la posibilidad en cualquier objeto textual de la existencia de un significado derivado de las presuposiciones culturales y el sistema de valores. Con todo, Nida considera que la transposición intercultural es siempre posible: *"effective interlingual communication is always possible, despite seemingly enormous differences in linguistic structures and cultural features"*(1964:483),⁶⁴ un argumento que, según Rabadán, no es estrictamente cierto si consideramos los casos en que problemas lingüísticos como la oligosemia o la paronimia, o extralingüísticos como el humor y los juegos de palabras, imposibilitan la traducción en textos literarios y en otros de modo complejo (los compuestos por diversos códigos, como por ejemplo en el lenguaje publicitario).⁶⁵

Según la tradición semiótica, los signos refieren siempre a un sistema de valores y estructuras culturales:

Independently of the new ways in which they are used to designate objects or states, signs refer to the system of units in which the various cultures organize their perception of the world... cultural structures (the way in which a given society organizes the world which it perceives,

⁶³ Para Watts (1991) el número de lecturas posibles de un texto literario es abierto y potencialmente infinito, y las lecturas abiertas a nuevas reacciones de los lectores.

⁶⁴ Énfasis en el original.

⁶⁵ C. Rabin (1958) propone dos tipos de vacíos (*voids*) originados por la oligosemia en la lengua de llegada. Los debidos a factores extralingüísticos son definidos como espacios vacíos en el campo de referencia, correspondientes a referentes fuera del ámbito de la comunidad lingüística, mientras que los relacionados con cuestiones intralingüísticas son definidos como espacios vacíos en el campo semántico, aunque los referentes estén presentes en la experiencia de la comunidad de hablantes.

analyzes and transforms) are semiotic structures and therefore systems of units each of which can stand for another. (Eco 1973: 1150)

Esta asunción básica ha servido para que la crítica moderna haya tomado en consideración la semiótica como componente fundamental a la hora de analizar todo tipo de textos y, por supuesto, las traducciones. Roland Barthes definía el mito como una nueva apreciación cualitativa que demuestra que el signo saussuriano, suma de significante y significado, puede actuar a su vez como significante para un nuevo significado. Partiendo de esta tradición semiótica, Hatim y Mason han construido sus teorías sobre los procesos traductivos: los signos intertextuales (también interculturales) son los elementos del texto que desencadenan el proceso de búsqueda intertextual, haciendo de esta manera funcionar el proceso semiótico. Por otra parte, la primera responsabilidad del traductor debe apuntar a la estructura semiótica: *"...a translator's first responsibility is to the intertextual reference as a semiotic construct, which by definition involves intentionality. Bottom of the list of priorities would then be the informational"* (1990:134).

Gress opina que los nuevos traductores han perdido de algún modo el norte y el arte en cuanto al proceso creativo necesario en la traducción, especialmente en los textos poéticos: *"The loss of poetic quality corresponds to the loss of imagination and sense of language in the modern group of translators, and indicates that their respect of scholarship has replaced the faith and fire of the original translators"*(1987: 55). Y es que los traductores deberían ser artistas, no basta con la "experiencia". A este respecto, Vladimír Procházka piensa que el arte de la traducción sólo es posible cuando existe una vívida conciencia de la diferencia de estructura entre las dos lenguas. Sobre la contextualización o adaptación teórica del estilo del autor original en nuestros días (cuando se realiza la traducción), este teórico lo considera un objetivo un tanto utópico en niveles prácticos: *"To "topicalize" is to present a translation in such a language as would be used by the authors themselves if they*

lived in our days and wrote using our language"(1964: 95). García Yebra también considera que la traducción literaria es, en su máxima realización, un arte: *"La traducción literaria es, pues, como la composición literaria original, empresa siempre imperfecta, siempre limitada, de éxito siempre relativo, pero siempre valiosa, si alcanza altura bastante para llegar al reino del arte"*(1981:13).

Volviendo a nuestro intento por delimitar los dos tipos principales de traducción, acordemos que puede, no obstante, establecerse una distinción, al menos funcional, entre *"special purpose texts"* (textos científicos o técnicos, en los que el principal objetivo es la transmisión de un contenido concreto) y textos literarios, en los que entran en juego otros muchos factores constituyentes de las obras artísticas y literarias (Una distinción mencionada anteriormente -en el apartado segundo de este capítulo- y que volverá a señalarse en un próximo apartado, cuando tratemos las ventajas y desventajas del ordenador en traducción).⁶⁶ Como hemos constatado, la mayor parte de autores consideran la traducción literaria como un acto creativo que puede merecer, en muchas ocasiones, la denominación de arte, una nueva creación que resulta de una lectura muy minuciosa, una reconstrucción más que una copia: *"L'art du traducteur est celui du juste milieu, et apprendre à demeurer dans les limites de la fidélité à l'intention de l'auteur est sûrement l'apprentissage le plus ardu de cet art, celui qui exige le plus de maturité"*(Delisle 1980: 119).

Muy diferentes son las traducciones de textos científicos y técnicos, cuyos originales no se incluyen, en casi ninguna ocasión, en el reino del arte y cuyas traducciones tampoco suelen merecer el calificativo de artístico, ya que su principal cometido es servir a un fin prefijado y presente, no rebasando, a diferencia del arte, las coordenadas espacio-temporales. El nivel connotativo, presente

⁶⁶ Quizá uno de los puntos de conflicto más evidentes entre los textos técnico-científicos y los artísticos estribe en el hecho de que los primeros sigan con una gran frecuencia el principio cooperativo de Grice (calidad, cantidad, pertinencia y manera), mientras que los segundos -especialmente en el caso de la poesía- los burlen con relativa frecuencia, y de ahí su mayor dificultad traductiva. Estas burlas o explotaciones de las máximas, según Levinson (1983) dan lugar a muchas de las tradicionales figuras de dicción.

siempre en cualquier objeto artístico, es casi inexistente en este tipo de textos, por lo que su traducción puede ejecutarse automáticamente, sin excesivos problemas debido a la constante repetición de fórmulas y a un estilo muy previsible, pudiéndosele así incluir dentro del dominio de la técnica informática. Aunque para algunos autores como Newmark: *"All translation remains a craft requiring a trained skill, continually renewed linguistic and non-linguistic knowledge and a deal (sic) of flair and imagination, as well as intelligence and above all common sense"*(1977:177).

Por último, hay que señalar que la disciplina de la traducción -teoría de la traducción, traductología, estudios de traducción, o como quiera que la llamemos- no podrá llegar a ser considerada una ciencia exacta hasta que no adquiramos unos mínimos conocimientos científicos sobre su funcionamiento respecto al cerebro humano, las facultades del lenguaje y la comunicación unilingüe y podamos así establecer unas pautas mínimas para la construcción de una futura ciencia de la traducción: *"Human (language) speech may not be possible to analyze in terms of a scientific linguistics, because we do not know whether it is quantifiable and precise like science"*, por ello hasta el momento actual, *"The application of the concept of exact science to the study of language is an idealized simile"*(Steiner 1975: 110, 114). Aunque no debemos, por ello, dejar tanto el ejercicio práctico como la formulación teórica de la traducción en manos de cualquier persona sin un mínimo de conocimientos y experiencia, puesto que la traducción constituye *"a skill demanding utmost proficiency, specialized knowledge and the sensivity of an artist, which -like other activities of its kind- should be left to the expert"*(Snell-Hornby 1988: 5).

II.6 NORMA, HABLA Y SUPERNORMA. VARIACIONES ESTILÍSTICAS Y SOCIOLINGÜÍSTICAS.

Mucho tiempo ha pasado desde que, a principios de siglo, Ferdinand de Saussure inaugurara la disciplina lingüística con su dicotomía *langue/parole*,⁶⁷ una dicotomía que ha marcado la línea a seguir en el estudio de las lenguas hasta la actualidad. En los años sesenta, Chomsky estableció la distinción entre *performance* y *competence* -claramente basada en la noción saussuriana-, constituyéndose en los cimientos de su Gramática Generativo-Transformacional.⁶⁸

Hoy sabemos, que ambos conceptos han posibilitado el estudio sistemático de las lenguas que, de otro modo, hubiera sido harto caótico e intrincado, amén de influir influyeron notablemente en el estudio de la traducción, al hacerse más plausible y llevadero el análisis comparativo en el nivel interlingüístico. En los últimos años, muchos críticos han argüido que el estudio sistemático de las lenguas no debe basarse en una mera observación de la *norma* lingüística, sino que debe ir más lejos en el análisis del *habla*, puesto que, según los partidarios de esta idea, en la traducción no se transponen elementos del sistema como tales, sino realizaciones del habla: "*Le traducteur ne traduit pas les signifiés systemo-sémantiques (paradigmatiques) mais quelque chose d'autre: la valeur des signes dans la Parole ("discours" pour Benveniste et Ricoeur) que les traducteurs eux mêmes appellent depuis deux mille ans...le sens... Le sens comme le signifié lacanien, n'existe que dans la Parole (discours)*"(García-Landa 1985: 187).⁶⁹ En nuestra opinión, esto es totalmente cierto, si tenemos en cuenta que

⁶⁷ Vid. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (Paris: Bayot, 1969).

⁶⁸ Vid. Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1965).

⁶⁹ Maurice Pergnier (1981) justifica que la lingüística saussuriana original -y la de sus seguidores posteriores- se interesó únicamente en el funcionamiento y en la estructura de la norma -y no en el habla real-, ya que de otro modo se hubiera perdido en una totalidad asistemática inalcanzable.

los idiolectos -en sus niveles oral o escrito- son definitivamente hechos pertenecientes al habla, y así deben ser analizados.

Por tanto, el lenguaje personal de cualquier autor, como idiolecto, deberá ser considerado un hecho de habla, además, claro está, de pertenecer al sistema global ideal de la norma: *"Certain tendencies occur regularly or are foregrounded deliberately so that we recognize them as a kind of «trade mark» of the individual. Style functions, then, both to class a text among other texts -generically- and to give it an unmistakably individual flavour"*(Birch and O'Toole 1988: 1). Sin perder de vista las dimensiones de la variación lingüística -como son el contraste entre el lenguaje hablado y el escrito, los factores sociológicos, los niveles de estilo que reflejan las circunstancias de uso y las relaciones hablante oyente y los dialectos geográficos-, así como los factores fundamentales de esta variación -la edad, el sexo, el nivel educacional, la ocupación, la clase o casta social y las creencias religiosas- no podemos contentarnos con un análisis lingüístico en el único estadio de la norma o sistema, puesto que estaríamos negando una verdad hoy por hoy por todos conocida: *"Essential differences between languages are thus not in what can be said, but in what are permissible and/or probable combinations, and especially in what categories are marked obligatorily and what are purely optional"*(Nida 1974: 132). Podríamos decir que la capacidad de traducción potencial es un hecho perteneciente a la norma, mientras que la praxis de la actividad traductora entra dentro del dominio del habla.⁷⁰

La estilística ha servido para establecer un acercamiento teórico a un tiempo estructurado y coherente a las distintas técnicas de traducción, preservando de este modo la calidad frente a los trabajos mediocres.⁷¹ Autores como Pergnier creen que el defecto de algunas teorías como la de Austin radica en no haber establecido

⁷⁰ Para Hatim y Mason (1990), lo más importante de las relaciones discursivas, desde el punto de vista del traductor, es el hecho de que éstas suministran modelos que facilitan el reconocimiento de los propósitos retóricos.

⁷¹ Halliday (1978) considera que la característica básica de un texto es la interacción de los tres niveles textuales -campo, tono y modo- que forman el registro. Vid. sección II.3.

con suficiente claridad si los presupuestos de su teoría se refieren a la norma o al habla. De cualquier forma, la estilística puede servirnos también para establecer diferencias y semejanzas entre los diversos niveles que conviven dentro de las distintas lenguas; por ejemplo, todos sabemos que en la lengua francesa, el registro oral y el escrito se mantienen a una gran distancia, debido entre otras razones, al extendido desarrollo de numerosos sociolectos (*slang*) que con el tiempo se han ido alejando de la lengua estándar. En cambio, en español peninsular, el lenguaje de la calle, en general, no dista mucho del empleado en la escritura. La creación de una institución dedicada a la lingüística española como la Real Academia de la Lengua, así como otros factores sociológicos han impedido o, al menos, no han favorecido la creación de sociolectos muy diferenciados de la lengua estándar. Nida puntualiza a este respecto, *"...the standards of stylistic acceptability for various types of discourse differ radically from language to language"*(1964:169).

Con esto sólo deseamos señalar que ante la realización de cualquier trabajo traductivo es de suma importancia tener en cuenta factores estilísticos y sociolingüísticos como el del caso mencionado anteriormente, en tanto en cuanto los registros lingüísticos se sitúan en cada lengua en lugares relativos diferentes respecto a la norma: *"In fact, the social context of translating is probably a more important variable than the textual genre"*(Hatim y Mason 1990: 13).⁷²

Otra cuestión es la solución práctica una vez enfrentados a una traducción de problemas de dialectos, jergas, «slang», etc., aunque pensamos que existen variables que deben tomarse en cuenta en cualquier trabajo traductivo: *"Many translators are not aware of the jargon problem because they are working in a context which is far from the common people"*(Alba 1987: 119). Gregory

⁷² Según los autores, el contexto posee tres dimensiones -comunicativa, pragmática y semiótica- controladas en un nivel superior por la cultura y la ideología. En la primera sitúan los factores relacionados con el usuario (idiolectos, dialectos, etc.) y el uso (campo, modo, tenor, etc.), mientras que en el segundo nombran los actos de habla, las implicaturas, presuposiciones, etc. Por último, consideran la interacción semiótica entre la palabra, el texto, el discurso y el género como signos.

Rabassa hace hincapié en la importancia del oído en traducción, y es que la mejor y más común alabanza para una traducción es que se lea como el original. Rabassa piensa que siempre se ha de mantener el tono del original, incluso si se trata de dialecto, aunque muchos traductores opten por la solución más fácil, ignorando cualquier tono distinto del estándar: *"If a work sings in the original and does not in the translation, then the version is little more than a linear glossary; if it reads well but is grossly inaccurate, we are faced with a sub-creation which may well have its merits but which is not what it purports to be"*(1987:82).

Como sabemos, la *supernorma* puede definirse como el conjunto de estructuras lingüísticas -dentro de una determinada norma- que por razones sociales, políticas, económicas o culturales, se aceptan como *standard* (modelo) de corrección, elegancia o pureza de la lengua, frente a todas las variedades extendidas por razones geográficas (dialectos), sociales (sociolectos), o individuales (idiolectos), que también forman parte de la norma.⁷³ El problema surge cuando se intenta imponer dicha *supernorma* como única alternativa válida (de corrección, pureza y elegancia) en todos los ámbitos antes mencionados.⁷⁴ Por razones principalmente de índole político se han realizado, en muchas ocasiones, campañas de desprestigio contra ciertas lenguas vernáculas en beneficio de otras; al igual que en las guerras los vencedores se imponen a los vencidos, no hay que irse muy lejos para contemplar ejemplos de este tipo. En nuestro propio país se han sucedido los conflictos por motivos de autodeterminación cultural, lingüística e incluso política.⁷⁵

⁷³ Respecto a los dialectos, Marcellesi y Gardin (1979) coinciden con el punto de vista de Lyons, según el cual un dialecto es un sistema de signos y de reglas combinatorias que, compartiendo el mismo origen que otro sistema considerado como la lengua, permite con ella una relativa intercomprensión que puede reducirse, sin embargo, al «sentimiento» de hablar la misma lengua.

⁷⁴ La *supernorma* serviría también para unificar y equilibrar la lengua en su movimiento entrópico natural, y hacer más asequible el aprendizaje y la difusión de la misma, p.e. BBC English.

⁷⁵ Marcellesi y Gardin (1979) señalan que para definir el dialecto de un grupo, además de asegurarse de su existencia, será necesario distinguir lo que es particular a cada uno de sus miembros y lo que es obra del grupo.

En la Comunidad Valenciana se retrocedió durante la época franquista en cuanto al reconocimiento del valenciano como propio de esta región. Sin embargo creemos sólo justo recordar que las razones no se limitaron únicamente a una medida política centralista, sino también a una respuesta libre de las clases sociales más favorecidas, especialmente en las grandes ciudades, a las que no les importó renunciar a la difusión de la lengua y cultura propias. Actualmente estamos asistiendo al fenómeno contrario, impulsado por el rechazo a la época anterior: el relanzamiento de la lengua no solamente a nivel oral sino también escrito, potenciado principalmente desde centros públicos. Debido a una confluencia de factores, entre ellos el empeño que algunos sectores por desprestigiar la comunidad autónoma de Cataluña, se ha producido un cierto rechazo hacia la lengua catalana.⁷⁶ Así, se ha creado para evitar problemas tendentes a evitar los partidismos en este sentido, una gramática normativa que ha sufrido alteraciones respecto de la variación lingüística real, es decir, una lengua valenciana -difundida por los diversos medios de comunicación del poder- en cierto sentido desnaturalizada. Algo semejante a lo que Nida denominó «translationese»: *"In many languages reduced to writing within the last two or three generations there is usually a "literary" capstone consisting largely of a form of translationese, which has been superimposed upon the language as the only appropriate form in which to write the language"*(1964:124).

Para la traducción, y al igual que la supernorma, estas formas de translationese suponen una gran desventaja, ya que la sumisión a la susodicha supernorma puede eliminar cualquier disparidad en el lenguaje -sea oral o escrito-, lo que, a su vez, resultaría en un falseamiento de la realidad de la lengua como realización variable en los diferentes tipos de habla, que -como he mencionado anteriormente- deben ser el objetivo principal de cualquier análisis lingüístico, incluida la traducción.

⁷⁶ Marcellesi y Gardin (1979) advierten que si nos referimos al uso común, la distinción entre lengua y dialecto se basa ante todo en razones socioculturales y políticas.

II.7 TRADUCCIÓN HUMANA Y ELECTRÓNICA. TEXTOS TÉCNICOS Y LITERARIOS. LOS AVANCES INFORMÁTICOS. PROYECTO EUROTRA.

En los últimos años se ha escrito mucho acerca de la posibilidad de la traducción *automática* por medio de ordenadores como alternativa a la traducción humana. Ciertamente el ordenador puede significar un gran avance tanto para la ciencia como para las disciplinas humanísticas. De cualquier modo, y como ya se ha mencionado en este mismo trabajo, autores como Steiner defienden actualmente la imposibilidad de la existencia de una auténtica teoría de la traducción hasta que no conozcamos con exactitud el mecanismo de funcionamiento de la mente humana para producir el habla y la forma en que ésta se genera, percibe y memoriza. Con esta premisa en mente, será muy difícil aceptar la existencia de una teoría paralela de la traducción por ordenador ya que, hasta la fecha, el hombre ha tratado de construir los ordenadores a su imagen y semejanza, dependiendo el funcionamiento de éstos total y absolutamente del arbitrio de sus diseñadores. No obstante, la presencia de esta duda razonable no es óbice para intentar resumir la evolución de la técnica en su utilidad para la actividad de la traducción.

Ya en los años sesenta comienzan a llevarse a cabo los primeros intentos de traducción por medio de máquinas. Delavenay, en su libro La máquina de traducir(1961), (mencionado en el capítulo anterior), afirma que para conseguir ejecutar traducciones en tiempo real y lo suficientemente correctas como para ser inteligibles, hay que resolver de inmediato los problemas de cantidad y velocidad. Para ello propone la integración de semejanzas y diferencias entre los diferentes sistemas de expresión en el código binario, lo que servirá para posibilitar el trabajo de las máquinas. Delavenay piensa que es posible la integración de la traducción en los códigos de las máquinas automáticas por medio de la metalengua, tal como la concibe Andréev. Aunque desde el comienzo se presenta el problema del contenido del léxico, el autor afirma que con la ayuda de las estadísticas de los significados de las palabras, de

talleres de terminología y atlas semánticos se podría llegar a una traducción automática aceptable dentro primero de campos bilaterales (no universales) y de especialización de textos, particularmente en los campos científico y técnico; sin embargo, para llegar a la traducción maquina debe antes completarse la exploración de los hechos del lenguaje por medio de estudios comparativos léxicos y estructurales. Entonces, la máquina reemplazará a los traductores en las tareas más molestas, y éstos deberán únicamente preocuparse por las revisiones y correcciones estilísticas que podrán realizarse a gran velocidad.

Adoptando otro punto de vista, para conseguir llevar a cabo la traducción, numerosos autores han establecido unas pautas a seguir por el traductor humano, pautas que el ordenador tendrá que tener en cuenta para superar de algún modo los problemas que entorpecen la labor del primero. Eliane Koskas señala en "Stratégies de Traduction liées à l'âge, au contexte et à la modalité d'acquisition de L2"(1985), que el acceso al sentido está íntimamente relacionado con la edad, el contexto y la modalidad de aprendizaje de la lengua de llegada, dependiendo la estrategia de formulación de la de comprensión.⁷⁷

Seleskovitch señala en "La théorie du sens et la machine a traduire"(1984) que el estudio de la traducción automática y el de la humana coinciden en varios puntos. Primeramente, el sentido de una expresión en situación de interlocución no puede deducirse de su significación fuera de situación. Además la necesidad de pasar por el sentido para traducir impone una aprehensión coherente del discurso que excluye la polisemia y las ambigüedades como también excluye el transcodaje. En tercer lugar, la memoria representa una ayuda para la comprensión y, por último, la autora indica que el sentido se comprende en el instante, después se analiza. Estas

⁷⁷ Mildred Larson enumera, en "Establishing Project-Specific Criteria for Acceptability of Translations" (1987), los factores esenciales que influyen decisivamente en el proceso de traducción: nivel de estudios, edad, ocupación, conocimiento del tema, especificidades culturales, circunstancias de uso, grado de bilingüismo y actitudes lingüísticas. Así mismo la autora señala como variables en la traducción la selección del vocabulario y de las construcciones gramaticales, información implícita para transformar en explícita y la utilización de material suplementario.

premisas pueden iluminar el camino hacia el estudio de la traducción humana sirviéndonos de la automática para su mejor comprensión.

Por su parte, Delisle indica que la traducción humana posee, a diferencia de la maquinal, la característica esencial de la creatividad. Además, y en contraposición al ordenador que opera en un nivel formal, el traductor posee la facultad de extraer los conceptos mediatizados por los signos lingüísticos. En otras palabras, para descubrir el sentido de un enunciado en una situación de comunicación y reformularlo en otra lengua, el traductor procede por razonamiento analógico, es decir, el cerebro humano funciona por asociaciones, dependiendo la competencia de un traductor en gran medida de su capacidad deductiva y asociativa.

Mariano García Landa propone un modelo que podríamos denominar cognitivo-psicológico en "La teoría de la traducción y la psicología experimental de los procesos de percepción del lenguaje"(1985). En este trabajo, el autor afirma que únicamente en la traducción oral simultánea pueden verificarse hipótesis y modelos sobre el funcionamiento del habla real. Además García Landa se muestra convencido de que *"no percibimos primero la frase y luego la idea, sino al revés; primero percibimos la idea, y porque la percibimos, oímos la frase"*(1985:184).

Con esta exposición de algunos estudiosos del tema, no hemos pretendido sino señalar las dificultades en que habremos por fuerza de encontrarnos para lograr el establecimiento de una teoría de la traducción humana en sus aspectos puramente técnicos; a éstos habrá que añadir otras muchas variables que se dan en el habla humana y, por tanto en la traducción, sobre las que no podemos pasar sin una consideración que cuando menos intentaremos sea minuciosa.

El ordenador, tal como lo conocemos en la actualidad, trabaja con un *código* especial distinto del humano y sus *métodos* difieren de los empleados por el hombre, por lo que éste necesita adaptarse a aquél y no al contrario. El ordenador posee un método *heurístico* -a base de pruebas y corrección de errores- con un cierto número de memorias secuencialmente dispuestas. En cambio, el hombre maneja

un mayor número de memorias de tipo más complejo, que simultáneamente activa sólo cuando es necesario.⁷⁸ Su método no es únicamente heurístico, sino que se basa en la capacidad de aprendizaje y retención de memoria por medio de la *experiencia*. Sin embargo, el ordenador posee siempre la gran ventaja de poder descomponer los problemas en partes más pequeñas y fáciles de resolver mediante la utilización de una lógica que podríamos denominar *formal* frente a la *natural* del hombre, que a veces falla por cansancio o por falta de análisis. Estas características nos permiten afirmar que la traducción puede y debe hacer uso de la máquina para su propio progreso. No obstante, los ordenadores, incluso los más avanzados, presentan una serie de desventajas para su uso específico en la traducción. Al comparar la traducción humana y la electrónica, Wolfram Willß (1985) sugiere que en ambos casos son posibles las estrategias de reducción, *reduction strategies*, así como los procesos de anticipación, *anticipatory behaviour*, para la resolución de problemas. El mismo autor considera que cualquier referencia al peligro de la auto-exclusión humana de la comunicación es irrelevante, quedando el mayor problema de la traducción electrónica reducido a la cuestión de la integrabilidad de ciertos mecanismos al proceso de traducción automática.⁷⁹

De todos es sabido que en textos de tipo científico y técnico el lenguaje presenta un carácter mayormente denotativo, mientras que en los textos literarios -no solamente de literatura, sino también en los filosóficos o históricos- el lenguaje adopta mayor subjetividad, mostrando una gran carga de connotación. En las obras artísticas literarias, donde -como ya adelantábamos- el medio coincide con el fin, la connotación adquiere un valor de especial

⁷⁸ Jiri Levy (1967) sostiene que, excepto en configuración estándar, la traducción humana encierra un proceso de decisión, ya que el lenguaje está orientado ante todo por variables.

⁷⁹ Aunque el ordenador obliga al hombre -por su sistema de funcionamiento secuencial- a reducir problemas lingüísticos a sub-problemas menos complejos, a elaborar la estructura del problema y a concebir soluciones por medio de pruebas y corrección de errores, desde otra óptica, es más difícil pensar que el ordenador pueda resolver problemas de otra índole, como los relativos a los *constraints* (constreñimientos) extralingüísticos - poética, ideología y universo del discurso- que Lefevere señala como fundamentales en la enseñanza de la traducción.

predominio para la comprensión completa del texto. La poesía es el caso extremo, donde casi la totalidad del mensaje viene dado por el nivel ilocutivo del lenguaje, es decir, por los efectos estéticos o artísticos que se dan en el texto. Por consiguiente, no podemos pretender que un ordenador, sin inteligencia propia, sea capaz de captar mensajes subjetivos producidos en el nivel connotativo: "...it has thus far proven impossible to depsychologize the process of translation and represent it purely 'phenomenologically'"(Aebli, Willß 1985: 31).⁸⁰

Quizá el avance inicial más importante consista en la superación de las trabas existentes en el camino hacia la consecución de una descripción científica fidedigna del proceso traductivo, algo a lo que Willß se adhiere implícitamente en su anterior afirmación. Con todo, se han producido ya intentos como las experiencias de Anke Hölscher y Dorothea Möhle (1987) basadas en el modelo de Hayes-Roth & Hayes-Roth. Un plan cognitivo que, como vimos en el capítulo anterior, incluye cinco áreas: ejecutiva, meta-plan, abstracción del plan, base de conocimiento y plan. Dentro de esta última se sitúan el nivel de resultados, el de proyectos, el de procedimientos y el de operaciones y a su vez, en el área de abstracción del plan las autoras señalan el nivel de intenciones, el de esquematización y el de tácticas. En la zona de conocimientos se halla toda la información considerada necesaria para la toma de decisiones. Las dos áreas restantes, ejecutiva y meta-plan, se refieren al proceso de planeamiento en sentido estricto: el plan de producción del discurso y el plan de traducción. El ejecutivo contiene además la prioridad de decisiones y el enfoque. El meta-plan se compone de definición de problemas, modelos de solución de problemas y normas. Aunque no constituya la solución absoluta, ni siquiera un acercamiento rigurosamente científico del problema, es ya un intento que debe apreciarse en lo que vale dentro del arduo desentramado del proceso de traducción.⁸¹

⁸⁰ Vid. Hans Aebli, Denken: Das Ordnen des Tuns (Stuttgart: Klett-Cotta/SVK, 1981).

⁸¹ El modelo esquematizado completo sobre planes cognitivos en traducción que Hölscher y Möhle proponen es el siguiente: (I) plano del meta-plan con (a) definición del problema, (b) modelos de resolución y (c) normas;

Jean A. Vaumoron establece un modelo de banco de datos con las siguientes categorías, de acuerdo con la magnitud del problema en cada caso: "...(a) *inability to recall immediately*; (b) *unknown concept in the target language*; (c) *unknown concept in the source and the target language*; (d) *unknown subject in both languages, with no literature available*"(1987: 275). El problema de estos bancos es la lentitud en la respuesta, ya que la terminal suele estar situada a gran distancia del lugar de trabajo del traductor. Con todo, en 1987 existían ya algunos bancos de datos como el ISO, el ITU y el ICAO; dependientes de organismos internacionales como la UNESCO y la CEE, a los que se podían hacer subscripciones en disco compacto (*compact disk*) para el acceso a los principales bancos de datos existentes.

Makoto Nagao y Jun-ichi Tsujii (1985) enumeran los diferentes métodos empleados en la asociación hombre-máquina al servicio de la traducción en su artículo "Machine Translation".⁸² En primer término, los autores japoneses señalan el HAMT (Human Aided MT), consistente en un proceso de traducción ejecutado en distintas etapas por la máquina, a la cual el hombre monitoriza mediante la ayuda en la pre-edición y la post-edición. Un ejemplo de este tipo de traducción está poniéndose en práctica en Europa con EUROTRA y en Japón con los proyectos Mu. Este tipo de proceso es más conveniente, según los autores, para textos en los que se desea ante todo una traducción no tan perfecta y acabada como rápida; en otros cuyos campos son relativamente limitados y en los que es posible llevar a cabo la pre-edición y en los que se requieren traducciones múltiples a varios idiomas.

(II) plano abstracto con (a) nivel de intenciones, (b) nivel de esquematización y (c) nivel táctico; (III) plano de conocimientos con toda la información necesaria para llevar a cabo las decisiones en cada caso; (IV) plano de ejecución con (a) decisiones prioritarias, (b) nivel de enfoque; y por último (V) el plano del plan mismo con (a) nivel de salidas, (b) nivel de diseños, y (c) nivel de operaciones. Las autoras sugieren que no existe un orden específico de actuación. Por el contrario, respaldadas por sus experiencias con estudiantes de lenguas extranjeras, sugieren que el orden depende de las condiciones individuales del traductor, así como del tema a traducir en cada caso.

⁸² Vid. *Der Übersetzer und seine Stellung in der Öffentlichkeit* 1985: 233-246.

Otro método se denomina MAHT (Machine Aided Human Translation) y lo realiza el hombre con ayuda de una máquina que ha asumido la función de diccionario, y ejecuta análisis morfológicos, corrección de errores, etc. Para ello se preparan distintos diccionarios terminológicos en bases de datos como el canadiense TERMIUM (bilingüe francés-inglés) o el de la Europa comunitaria EURODICAUTOM (multilingüe). El MAHT está especialmente indicado, según los autores, para campos en los que se requiere la traducción de grandes volúmenes de texto y en los que el objeto de traducción es demasiado amplio, o en los que no pueden llevarse a cabo mediante la HMT, puesto que requieren un alto grado de calidad. Por último, la FAMT (fully automatic MT) es aquella realizada sin el concurso del hombre, es decir, totalmente automática, pero puesto que este tipo de traducción tardará todavía años en desarrollarse por completo para proporcionar resultados óptimos, los autores consideran que sólo puede emplearse para textos de campos muy delimitados. Un ejemplo de este método es el canadiense TAUM-METEO que fue desarrollado por la Universidad de Montreal y funciona a diario, 24 horas al día, desde 1976.

En opinión de Nagao y Tsujii, el perfeccionamiento de la traducción automática requiere cinco puntos fundamentales: el desarrollo de las teorías lingüísticas ayudadas por las disciplinas limítrofes como los estudios comparativos, la semántica y el análisis del discurso para la creación de un marco teórico coherente y consistente aunque ecléctico, la mejora y actualización de los diccionarios de todo tipo, los avances en sistemas de software, la clarificación de los estándares de evaluación y calidad en las traducciones y la urgente necesidad de cooperación entre los distintos organismos y países.⁸³

Actualmente, se desarrolla en Europa el proyecto EUROTRA, orientado a la creación de un sistema de traducción automática

⁸³ Respecto a los sistemas de transmisión de información entre los distintos bancos terminológicos mundiales, John Alvey señala en "Use of Terminology Data Banks in the World Bank", que las distintas agencias habían llegado a un acuerdo en relación al tipo de formato a emplear: el MATER (ISO estándar 6156). Vid. *Der Übersetzer und seine Stellung in der Öffentlichkeit* 1985: 251-253.

avanzada entre las lenguas de la Comunidad Europea. Este plan, diseñado en 1982, consta de tres estadios: el de preparación, con objeto de establecer el tipo de trabajos y metodología, una segunda fase de investigación lingüística y aplicada y, finalmente, un último estadio de estabilización de los modelos lingüísticos y evaluación de resultados. Aunque por razones obvias prácticas el proyecto se limita a aspectos de traducción técnica y aparte de la lingüística aplicada no incluye investigaciones paralelas en otras áreas específicas de conocimiento, el esfuerzo merece toda nuestra atención ya que puede solucionar grandes problemas de tipo práctico entre los doce estados que hoy en día conforman la Comunidad Europea. En España existen dos grupos de trabajo dedicados a este proyecto, uno en la Universidad Autónoma de Madrid y otro en la Central de Barcelona, encargados de la elaboración del diccionario, normalización del texto y morfología el primero, y de las áreas sintáctica, relacional y semántica además de los módulos de transferencia, el segundo. El sistema EUROTRA fue concebido a partir del ya establecido SYSTRAN, pero mientras el antiguo SYSTRAN requería el concurso de trabajo humano en un volumen del 70% de las traducciones, el EUROTRA lo espera rebajar a razón de sólo un 40%. Pero el nuevo sistema necesitará que personal humano edite únicamente un 10% de texto y tendrá una comprensión del 99%, contando con redes de transmisión mucho más rápidas y eficaces que SYSTRAN a través de EURONET.

Con todo, no queremos dejar de expresar nuestra confianza en la tecnología electrónica, que ya supone una gran ayuda especialmente en los campos técnico y científico (y, por supuesto, para la traducción de textos en dichos campos), y seguirá incrementando su importancia en el futuro. En la actualidad disponemos de *bancos de datos* especialmente diseñados como ayuda para traductores en campos especializados, contribuyendo notablemente tanto al proceso de traducción como a la *enseñanza* de la misma.

II.8 HIPÓTESIS SOBRE EL PROCESO TRADUCTIVO. EL PROCESO DE INFORMACIÓN HUMANO Y LA MEMORIA.

En el camino hacia la consecución de un modelo del proceso traductivo (intertextual) deberemos considerar primero el proceso más general de la información humana (intratextual) del que parte y en el que se apoya. Para llegar a una hipótesis acertada del proceso traductivo, Bell (1991) afirma que hay que distinguir entre «translating» (traducir, el proceso), «a translation» (producto del proceso de traducir) y «translation» (concepto abstracto que engloba el proceso y el producto). Por ello, propone un modelo de proceso traductivo basado en el uso de la psicología de la percepción, los procesos de información y memoria, la ciencia cognitiva, la psicolingüística y la sociolingüística de información humana que se asemeja al de un ordenador, pero con unas diferencias fundamentales:

The mechanisms responsible for our understanding of the printed and spoken language are very closely related to the mechanisms of perception and pattern recognition...And, as in perceptual processing, we find that language is analyzed by a combination of data-driven, bottom-up mechanisms and conceptually-driven, top-down mechanisms. (Williams 1976)⁸⁴

El proceso de información humana se compone de tres fases. En la primera se producen la recepción, el filtro y el almacenaje así como el proceso inicial de información por el sistema de información sensorial, SIS. Seguidamente se sucede el análisis final, el almacenaje en la memoria a corto plazo y un segundo filtro de datos en el sistema de la memoria a corto plazo, STM. Por último, la

84 Vid. Bell 264.

información accede a la memoria a largo plazo y se integra en el banco de datos, LTM. Es importante conocer que el tiempo que la información se mantiene en la memoria a corto plazo es de unos 30 sgs y que procesa la información en rasgos constituyentes, la organiza en patrones y decide adónde pasará. La memoria a corto plazo tiene tres componentes: circuito articulatorio, borrador visual-espacial y ejecutivo central. La memoria a largo plazo, por su parte, consta de un sistema de acceso y una base de datos. El proceso de información no es lineal y puede operar partiendo de los datos, de los conceptos o de ambos.⁸⁵

Bell echa mano de unos «duendes» para explicar el proceso y facilitar la comprensión de las distintas funciones del *sistema de entrada* de información. Los duendes de la imagen convierten la información sensorial en imágenes; los de los rasgos asignan rasgos constitutivos a las imágenes; los cognitivos comparan las imágenes con modelos ya existentes que posee; los decisivos categorizan los modelos y les asignan referencias no-ambiguas y, por último, los supervisores coordinan todo lo anterior facilitando las tareas mediante al acceso a la LTM.

Además existe un *sistema central* en la LTM que actúa desde los conceptos. La información se almacena mediante conceptos, que servirán a su vez para comparar las nuevas imágenes y almacenarlas de modo más eficaz. El conjunto de características de categorización que se refieren a una entidad -con su marca de clase y atributos- se denomina «estereotipo», mientras que la noción de un miembro ideal de una clase se llama «prototipo».⁸⁶ Entre las entradas conceptuales, Bell distingue entre «logical entries», operadores y unidades gramaticales, «lexical entries», las que contienen información sintáctica, fonológica y grafológica, y «encyclopedic entries» que contiene asunciones y generalizaciones basadas en la experiencia de algo descontextualizado en un tiempo y

⁸⁵ Además de estos dos tipos de memoria, Bell realiza otra división entre memoria episódica como conjunto de experiencias propias específicas y contextualizadas (a veces se pierden con el tiempo) y memoria conceptual, que refleja los modelos inherentes de la organización del conocimiento.

⁸⁶ El concepto de estereotipo («stereotype») fue anteriormente utilizado por Lindsay y Norman; el de prototipo («prototype») por Roth.

espacio concretos. Para relacionarse, los conceptos necesitan tres partes de información: la clase, ciertas características y cualidades, y ejemplos.

Los «schema», grupos de representaciones mentales que incorporan todo el conocimiento de un tipo dado de objeto o acontecimiento adquirido en la experiencia pasada y operan desde los datos poseen las siguientes propiedades. Representan conocimiento de cualquier clase, constan generalmente de sub-esquemas o «script» más pequeños y concretos, pueden unirse para formar paquetes de organización de la memoria (MOPs), dependientes a su vez de puntos de organización temática (TOPs), se organizan como una cadena de vacíos («slots») para los que existen rellenos («fillers») con valores obligatorios o variables y, finalmente, se ocupan todos del reconocimiento e interpretación de nueva información.

Finalmente, Bell explica el proceso de llamada de información («recall») desde la memoria que consta de un pre-proceso, el acceso a la base de datos y la consecución de respuesta en el caso de pregunta. Pero, para poder realizar esta operación, el autor sugiere que además de almacenarse la información en forma de imágenes, éste proceso se realiza mediante unos códigos («addressing system») para poder situarla y recuperarla. Si al contrastar la información no coincide con ningún tipo como realización de éste («type-token»), será almacenada como nueva en relación con los conceptos ya existentes. En el proceso de llamada de datos, Bell propone una serie de preguntas que nos deberemos hacer cuando deseemos recabar información de la memoria.

Como ya mencionamos a grandes rasgos en el capítulo I, apartado 2.6.D, el modelo del proceso de traducción de Bell consta de una fase de análisis y otra de síntesis, cada una de ellas organizadas de igual modo por unos procesadores -sintáctico, semántico y pragmático- que filtran la información cognitiva recibida por vía lingüística a partir del fenómeno ocurrido y que son

complementados a su vez por los mecanismos de la memoria a corto y a largo plazo.⁸⁷

La primera tarea del traductor consiste en descomponer, en cada lengua del texto escrito, las frases en su *contenido proposicional* universal a partir de las *expresiones* particulares («utterance») dependientes de cada lengua así como de la situación inmediata de la realización, el contexto de ésta y el universo del discurso, pasando después a la descomposición de las *frases* («sentence») iguales en todas las lenguas. Y esto porque el propósito del lenguaje es crear textos comunicativos que expresen las tres clases de significado -lógico, gramatical y retórico- mediante las tres macrofunciones respectivas: *ideacional*, que expresa el significado cognitivo y se basa en los sistemas y redes de la *transitividad* para crear proposiciones que expresan la experiencia del mundo externo del usuario por los sentidos y el interno por la mente (relaciones lógicas entre participantes, procesos y circunstancias), *interpersonal*, que remite al significado funcional del habla -se apoya en los sistemas del *modo* para crear frases que llevan el contenido cognitivo y lógico de las proposiciones y se refiere a la relación del hablante con los interlocutores a los que dirige sus mensajes (modo -interrogativo, declarativo, etc.-, modalidad -probable y usual- y modulación -obligación, inclinación, etc.)- y *textual*, responsable de la presentación del significado discursivo, sustentándose en las redes del *tema* para realizar expresiones en sucesos comunicativos reales y organizando estas expresiones no sólo para cargar con el contenido proposicional, sino también ordenarlas cohesiva y coherentemente (tematización -tema y rema e información -distribución y focus). Es importante señalar que el modelo presenta estas macrofunciones activándose simultáneamente, en forma de cascada y con una arquitectura interactiva.

⁸⁷ Ya que la traducción consta de escritura además de lectura, uniendo la destreza sintética a la analítica, Bell propone un modelo de escritura basado en de Beaugrande y Dressler (1981): plan, ideación, desarrollo, expresión y división («parsing»).

Bell enumera los siguientes estándares de textualidad: *cohesión* o conexión mutua de componentes del texto superficial en una secuencia de frases cuyo proceso es controlado por medios léxico-semánticos; *coherencia*, que consiste en la configuración y secuencia de los conceptos y relaciones del mundo textual que subyace y se realiza mediante el texto superficial, es decir, las estructuras proposicionales (actor, proceso, objetivo, circunstancias, etc.) creadas por el sistema de transitividad; *intencionalidad* (desde el emisor) y *aceptabilidad* (desde el receptor), que son dos componentes de la condición del texto para ser realizado y aceptado conscientemente; *informatividad*, referida al grado de información del texto; *relevancia*, en relación a una situación y propósito dados y, por último, *intertextualidad*, relativa a las conexiones existentes entre un texto particular y otros que comparten características con él. El autor recoge la teoría de Austin y Searle sobre los actos de habla, según la cual éstos se componen de un contenido proposicional o sentido semántico, una fuerza ilocutiva o valor comunicativo pretendido por el hablante y una fuerza perlocutiva, producida en el oyente como reflejo de lo anterior. Así, existen en cada lengua unos operadores que indican función (acentuación en palabras o frases, entonación, orden de las palabras, modos verbales, etc.) y que el traductor debe hacer coincidir con equivalentes en las distintas lenguas.

Con todo, la comunicación depende de la cooperación. Así lo estipuló Grice con su principio cooperativo, en el que distinguía cantidad, calidad, relación y modo; de estas categorías derivaban sus famosas máximas: "*Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose of direction of the talk exchange in which you are engaged*" (Grice 1975: 45f).⁸⁸ Para Bell, la variación del lenguaje en cuanto a los usuarios y los usos se realiza con el concurso de los parámetros del discurso: tenor, modo y campo relativos a los usos, tiempo y espacio que remiten a los usuarios. Bell propone una clasificación de tipos textuales, formas y muestras que expresa la misma relación

88 Vid. Bell 181.

existente entre proposición, frase y expresión. Igualmente expone su modelo de proceso de textos, producido en forma de cascada interactiva y constituido por los siguientes elementos: texto superficial, estructuras lineales y gramaticales, proposiciones, secuencias, ideas principales y planes y objetivos.

García-Landa (1985) considera que la traductología como ciencia de la traducción comienza cuando se proponen modelos sobre la percepción y comprensión del lenguaje, ya que en el acto traductivo, según la teoría comunicativa, se incluyen un emisor, un receptor y, entre ambos, un traductor que asume las dos funciones anteriores: *"l'une prend appui sur les signes originaux, l'autre sur ceux de la langue d'arrivée une fois actualisés les essais de solution, les équivalences provisoires; le sens est l'unique object de cette double interprétation"*(Delisle 1980: 84).⁸⁹

El modelo de García-Landa, psicológico más que lingüístico -según sus propias palabras- se define como estructural, procesal y funcional, constituyéndose en estructuras una memoria a muy corto plazo (inmediata), otra a corto plazo llamada «working memory» o «active memory», una memoria a largo plazo denominada «permanent memory», un procesador central, CP, y un órgano productor de respuestas. El modelo de García-Landa se fundamenta en primer lugar en el traducción oral o habla oral, ya que en ella se ponen de manifiesto no sólo estructuras lingüísticas, sino un acervo de emociones y reacciones típicamente humanas:

Dans la Parole orale..., les structures linguistiques (...) non seulement sont tout à fait différents (...), mais encore elles représentent une transaction semiotique primaire -par rapport à l'écriture/lecture- plus affective, plus proche donc des processus primaires, du désir, et qui existe dans un autre monde, dans l'émotionnel de l'impact acoustique des sons écoutés et le vécu

⁸⁹ García-Yebra (1981) y Hurtado (1990) hablan del doble proceso que se produce en la traducción: «semasiológico» o de comprensión y «onomasiológico» o de expresión.

physique des mots «pulmonaires», de bouche en oreille, le temps d'un soupir, disparaissant aussitôt énoncés. (1981: 188)⁹⁰

Cuando percibimos signos lingüísticos, las ondas sonoras portadoras de las formas acústicas de la lengua son captadas por los captosres sensoriales y transformadas en corriente eléctrica neuronal. Los datos así recogidos tienen una duración media de unos doscientos cincuenta milisegundos en los captosres auditivos, y se acumulan en la memoria auditiva inmediata a muy corto plazo durante unos tres segundos. El sistema cognitivo selecciona, agrupa y extrae las características lingüísticas. Esta operación se realiza con el concurso de la memoria permanente de los conocimientos del sistema de signos en cuestión, por medio de los «detectores de características lingüísticas» y conduce al reconocimiento de fonemas, sílabas, morfemas, palabras, estructuras sintácticas, etc., y finalmente, de la representación semántica. El sistema actúa de forma descendente («top-down») y también ascendente («bottom-up»), puesto que la memoria permanente interviene para reconocer palabras, cuando el sistema cognitivo activa los conocimientos lingüísticos a medida que van entrando las ondas sonoras.

El modelo parte de que lo que permanece en la memoria activa no son los significados semánticos sino el sentido en cuanto objeto psicológico o «percepto percibido», cuando el interlocutor comprende lo que quiere decir el otro.⁹¹ Por tanto, la comprensión se produce en tres fases: la percepción sensorial, la producción de un percepto como hipótesis y la verificación posterior de dicha

⁹⁰ Esta idea guarda cierta relación con la hipótesis de Robinson (1990) según la cual la facilidad formuláica con que un traductor humano realiza una tarea repetitiva no es función del control cognitivo, sino de una programación somática.

⁹¹ Partiendo de Pottier (1987), Hurtado (1990) señala que el movimiento del querer decir comienza en el saber del individuo, es decir, en lo que denomina el «nivel conceptual» se efectúa el primer movimiento de pensamiento estructurado, no verbal, que más tarde se sustenta en la forma lingüística para tomar forma. Éste movimiento no verbal, de representaciones a partir del mundo real o imaginario, se forma -según Pottier- mediante un conjunto de representaciones universales, anteriores e independientes de las lenguas naturales: los «noemas».

hipótesis sobre los datos lingüísticos retenidos. Sólo entonces se produce la «percepción de la frase». Lederer (1984) sigue una línea similar de razonamiento como observamos en la siguiente afirmación:

Les unités de sens sont le produit d'une synthèse des quelques mots qui se trouvent dans la mémoire immédiate et des expériences ou des souvenirs cognitifs préexistants qu'ils éveillent; cette fusion laisse une trace cognitive, tandis que la mémoire immédiate accueille et conserve un instant les mots suivants, jusqu'à une nouvelle synthèse et à la création d'une nouvelle unité qui va s'ajouter à celles que contient déjà la mémoire cognitive"(252).

Por tanto, el modelo distingue entre lo semántico (fenómeno lingüístico) y el percepto sigmático (objeto psicológico), siendo este último el resultado de la interacción de $X_m.S_m$ con los conocimientos k y los saberes pragmáticos p_i , y con el concurso del principio de las expectativas, que incluye las del sujeto de la comprensión que sabe de antemano lo que su interlocutor le va a decir: *"En el habla real espontánea o viva experimentamos la totalidad del percepto Sigma sin separarlo de las palabras, después éste se retroproyecta en el signostructo $\emptyset.X_m.S_m$, de tal modo que este signostructo se nos aparece como cargado de sentido y como si el sentido estuviera en él"*(García-Landa 1985: 191).⁹²

Aunque este modelo no resuelve el problema, al menos plantea el hecho de que cuando se produce un acto de habla, lo que percibimos primero no son las palabras (la lengua) sino las ideas (percepciones psicológicas): *"no percibimos la frase y luego la idea, sino al revés; primero percibimos la idea y, porque la percibimos, oímos la frase"*(184). En esta misma línea de pensamiento, Hatim y

⁹² Según Clark y Clark (1977), y de acuerdo con Lieberman, una gran proporción de lo que la gente oye es lo que ellos mismos sintetizan y no lo que el hablante ha producido.

Mason (1990) sostiene que teniendo siempre presente el microanálisis que se produce constantemente en la mente del traductor, debemos trazar el camino desde el contexto, a través de la estructura, hasta la textura, para conocer los valores comunicativo, pragmático y semiótico que influyen en las decisiones del traductor y relacionar toda la discusión con las motivaciones y expectativas del emisor y el receptor.

En cuanto a la fisiología del lenguaje, si de ella se puede hablar, Jean Barbizet sostiene que existe una relación entre la zona parieto-temporal del cerebro, área de los conocimientos lingüísticos, y los lóbulos frontales donde se integran las experiencias sensoriales y relacionales indispensables para la elaboración de un discurso con sentido. El autor llegó a esta conclusión tras la realización de un estudio de neuro-psicología experimental junto con Ph. Duizabo y Mme Flavigny (1975) en el que indican la existencia de dos síndromes distintos en la patología del lenguaje: la afasia por lesiones parieto-temporales y las perturbaciones de las conductas verbales de origen frontal.⁹³

⁹³ Existen otras hipótesis sobre los mecanismos de traducción humana como la de Hölscher y Möhle, mencionada anteriormente en el apartado 1.2.5.

II.9 EL TRADUCTOR. ENTRE LA UTOPIA Y LA REALIDAD.

II.9.0 INTRODUCCIÓN.

En este apartado se hablará de la condición real en la que se encuentra el traductor hoy en día y de las condiciones óptimas para la consecución de trabajos ideales.

Guiados por estas directrices globales, en primer lugar comentaremos el aspecto de lo que hemos dado en denominar "invisibilidad" del traductor así como su papel de mediador en el proceso traductivo. También intentaremos reflejar el panorama real del traductor en los años noventa, y ofrecer algunas soluciones a los problemas más acuciantes. Más adelante, tras una reflexión sobre el bilingüismo y la traducción automática, señalando también otros factores decisivos en el éxito de las traducciones referentes a la adquisición o aprendizaje de las lenguas, se revisarán las interferencias y los significados connotativos en relación con el aprendizaje filológico. Finalmente, se hablará de las condiciones ideales para la perfecta realización del trabajo de traducción, unas condiciones referentes tanto a la vida como a la personalidad y a las circunstancias académicas. Se tratarán factores tan diversos como la apertura humana en relación con la capacidad receptiva y la sensibilidad, factores psicológicos y sociológicos que facilitan o dificultan la tarea, la cultura, las técnicas, el estilo y la variedad de registros que vienen dados por aquél, y la capacidad de interpretación crítica relacionada directamente con la lectura, el grado de información sobre la actualidad y, por supuesto, técnicas de teoría literaria que siempre ayudan a facilitar los procesos interpretativos.

II.9.1 EL TRABAJO DEL TRADUCTOR. INVISIBILIDAD Y MEDIACIÓN.

Según ciertos autores, la cultura se entiende más como una característica diferenciadora de nacionalidades que como un

concepto de unión universal. Desde este punto de vista los traductores aparecen como los máximos enemigos de la cultura en general y en concreto la receptora, puesto que su trabajo implica siempre un peligro para ésta, *invadida* por la cultura fuente.

Y es que el traductor asegura en mayor o menor grado una atmósfera propicia para la obra extranjera que maneja, ya que su trabajo es el de adaptar el texto a una lengua distinta y, ayudado por los necesarios ajustes culturales, lingüísticos y personales, concederle un efecto similar para los lectores de la lengua receptora: "*Translators mediate between cultures (including ideologies, moral systems and socio-political structures), seeking to overcome those incompatibilities which stand in the way of transfer of meaning*" (Hatim y Mason 1990: 223). Desde este punto de vista el traductor puede considerarse como *mediador* entre lenguas y, por ende, entre culturas, aun participando muchos otros factores en el proceso de recepción o de refracción de la obra literaria.⁹⁴

Walter Benjamin (1955) considera que la tarea del traductor consiste en liberar el lenguaje puro que existe bajo la obra literaria y darle forma con sus propias palabras. Aunque puede parecer una teoría convincente, no implica sino la invariabilidad, la existencia de una sola interpretación válida, algo totalmente falso si tenemos en cuenta -y debemos hacerlo- las características personales, las alteraciones del sentido, y las provocadas por las coordenadas espacio-temporales que nos remiten a polisistemas con ideologías y poéticas muy distintas: "*Everytime we translate exactly and accurately it is just a matter of accident. The task of the translator is to move surefootedly among these accidents*" (Payne 1987: 362).⁹⁵ Aunque esta cita vaya demasiado lejos, en ella observamos cierta flexibilidad en cuanto a la aceptación de las posibles interpretaciones traductivas. Por su parte, K.V. Tirumalesh (1987) afirma que el traductor tiene que funcionar como un escritor más

⁹⁴ Beaugrande y Dressler (1981) definen la mediación como la instancia por la cual el traductor aplica sus ideas y objetivos al modelo de situación comunicativa en cuestión.

⁹⁵ De hecho, para Rabadán (1991) lo más interesante es el hecho de que la actividad traductora, como actividad individual, está sujeta a los límites subjetivos de los conocimientos de cada traductor.

aunque ciñéndose a los límites de la historia o poema, mientras otros como Helmut Braem (1987) y René Latimer (1984) puntualizan que el traductor debe saber captar la voz literaria en la obra de cualquier autor. Ambas opiniones denuncian implícitamente el error de los que consideran al *autor histórico* como el único creador del texto, cuando en realidad ni siquiera éste puede aprehender todo lo que en el discurso se expresa; debido a ello el lector individual -en este caso el traductor- debe actuar como co-autor e intérprete del discurso: es lo que Steiner (1975) denomina *metamorphic mirroring*.⁹⁶ En otras palabras, incluso el autor abstracto -referido a la idealización del autor histórico, libre de las implicaciones y constreñimientos causados por las coordenadas espacio-temporales y por sus circunstancias individuales- desaparece con el tiempo por razones de evolución lingüística inherentes a la historia de cualquier civilización, c.f. el poema anglosajón *Beowulf* ha perdido vigencia con el tiempo, de modo que hoy en día su interpretación, excepto para los expertos, es tarea casi imposible, reduciéndose el mensaje del autor abstracto a algo insignificante e incomprensible para el lector medio.

El traductor no debe constituirse en esclavo de ningún autor sino en intérprete del texto, aunque es aconsejable familiarizarse con la evolución del autor, el período literario o la literatura en cuestión. Cuanto menos distancia exista entre las lenguas, más difícil será el trabajo de la traducción ya que el traductor intuye que no sabe todo lo que cree saber, debido a la experiencia de la otra lengua, tendente a desarrollar un sentimiento de confianza excesiva que le puede desorientar con más facilidad. En cambio se le hará más sencillo el distinguir los diferentes puntos de contraste entre ellas si éstas son muy distantes por encontrarse normalmente el traductor en una actitud alerta y mucho más receptiva.

Robinson sostiene que el traductor debe invalidar tres "sellos" que tradicionalmente le han sido impuestos si quiere llegar al conocimiento profundo del acto traductivo: en primer lugar, no existe respuesta somática y, de haberla, no significa nada; en

96 Vid. sección II.5

segundo lugar, toda respuesta somática es idiosomática, única de cada individuo, y está producida por traumas psíquicos u otras experiencias de la vida del individuo; en tercero y último lugar, la programación ideosomática es la piedra angular de la personalidad, sin excepción, todos somos autómatas programados por la sociedad para realizar unas determinadas tareas y sin libertad de acción ni de pensamiento. Aunque es una visión un tanto apocalíptica del ser humano, no hay que desestimar la capacidad de respuesta somática que poseemos todos y que nos impulsa a adoptar determinadas actitudes o disposiciones, las cuales en multitud de ocasiones no están producidas directamente por nuestra propia voluntad. Robinson también afirma que si el traductor entra en la concepción dialógica con el lector de la lengua meta debe arriesgarse a ser moldeado por este diálogo. A este respecto, Hatim y Mason parecen compartir en algún aspecto la tesis de Robinson, ya que según ellos: "*The translator task should be to preserve, as far as possible, the range of possible responses; in other words, not to reduce the dynamic role of the reader*"(1990:11).

Además los autores afirman que cualquiera que sea el grado de libertad del traductor, es un deber inexorable tratar de reflejar la fuerza ideológica de las palabras, y también el traductor debe identificar el propósito retórico del autor, realizar modificaciones según las necesidades del público potencial y confrontar la traducción con los modelos globales y la estructura cognitiva: "*Translators have to reassess hypotheses about hearers' beliefs and speakers' assessment of these beliefs in the text to be translated*"(1990: 215). Finalmente, los autores no creen correcto el uso de la libertad de las «licencias» por parte del traductor que quiera con este uso filtrar, según su propia visión del mundo, las ideologías, predisposiciones culturales, etc. del texto origen.

Bell no se pronuncia sobre el resultado final, pero las condiciones que asigna al traductor bien pudieran servir para

lograr los objetivos marcados por los autores recientemente mencionados. Así, Bell considera que el traductor debe poseer un dominio de las reglas del código y capacidad de utilización de las convenciones que condicionan el uso, y conocimiento de las opciones disponibles para la expresión de las tres macrofunciones del lenguaje -ideacional, interpersonal y textual- para poder entender y usar textos descontextualizados como medio de participación en el discurso contextualizado.

El traductor se sitúa entre dos mundos como una tercera entidad con la función de establecer contacto entre ellos y, mediante un profundo conocimiento de las dos partes, comunica lo mejor y lo peor de ambos a través de su trabajo. Pero para tener éxito, afirma Lawrence Venuti, es necesario que esta labor la realice el traductor en la más completa invisibilidad, ya que cuanto más invisible sea éste más visible será el autor y/o el sentido del texto original. Sin embargo, él mismo comenta más adelante, "*...in its natural form translation exceeds the original...easy readability has to do with bourgeois economic values: the less awkward, unidiomatic and ambiguous a translation is made, the more readable it is, and hence the more 'consumable' it becomes as a commodity on the book market*" (1986: 179-188). En otras palabras, no hay motivo para esforzarse por mantener un nivel inferior al del original; precisamente por tratarse de un trabajo elaborado sobre otro no sería de extrañar que el original fuera superado. Por otra parte, la invisibilidad del traductor está en relación directa con el tipo de traducción -más o menos creativa- que se realice y, sobre todo, guarda una estrecha relación con factores extratextuales de carácter socioeconómico y cultural, como veremos en el próximo apartado.

II.9.2 PANORAMA SOCIOECONÓMICO ACTUAL.

En los Estados Unidos, donde aún siendo creciente el número de obras traducidas representa todavía un bajo porcentaje respecto a naciones europeas como Francia y Alemania, existe desde hace algunos años una asociación nacional de traductores, ALTA. El

traductor debe conseguir individualmente los contratos, pero la asociación es un modo de darse a conocer y, a la vez, organiza congresos y sirve como punto de contacto entre los traductores. En España, en cambio la situación es escandalosa, alarmante cuando menos, si consideramos que aún siendo el segundo país del mundo en volumen de libros traducidos después de la antigua Unión Soviética, no cuenta con una asociación nacional de traductores en sentido amplio y funcional. El panorama del traductor no es halagüeño. APETI, que ya mencionamos anteriormente, no se corresponde desde ningún punto de vista con una asociación como ALTA.

Como es bien sabido, existen traductores profesionales y aficionados. Entre los primeros, unos trabajan por libre -no alcanzan el 5%- y otros están empleados por organismos nacionales o internacionales, practicando una traducción más técnica que literaria. Entre los aficionados existe idéntica distinción, ya que desgraciadamente muchos profesionales de otros ámbitos universitarios o empresariales -médicos, economistas, abogados- ejercen esporádicamente como traductores tanto en agencias privadas como públicas. Los únicos profesionales que pueden subsistir con la traducción son los dedicados a los trabajos técnicos con algún propósito práctico, como el de las relaciones internacionales políticas, económicas o científicas, en organismos internacionales tales como la ONU, las Comunidades Europeas y todas sus correspondientes suborganizaciones, y un número muy reducido de agencias internacionales que prestan sus servicios al mundo empresarial, quedando la traducción literaria como un *hobby* o segunda profesión sin ninguna seguridad económica o laboral: *"From a social point of view, the position of translators in each of the various fields of translating, is naturally very different. Few can earn a living from literary translating, which is often done for the sake of the intellectual or aesthetic pleasure it procures"*(Hatim y Mason 1990: 20). Y es que los traductores literarios parecen condenados a ejercer como trabajadores autónomos, con lo que comienzan a surgir los problemas.

Las implicaciones económicas negativas vienen dadas y son consecuencia, en muchas ocasiones, de las relaciones entre editor, traductor y opinión pública. Los editores no suelen tener en muy alta estima el trabajo del traductor, considerado normalmente un trabajador "de segunda" y recibiendo de esta forma un salario ínfimo en absoluta discordancia con su trabajo. Una vez en el mercado, el lector medio no presta especial atención a la labor del traductor, en primer lugar porque no siempre aparece siquiera el nombre de éste y la opinión pública desconoce la naturaleza de su trabajo, considerándolo tradicionalmente un acto de mera imitación sin más dificultad que la que el uso de un diccionario pueda suponer. Tampoco se considera la enorme tensión que provoca la escasez de tiempo a la que el traductor está frecuentemente sometido por parte de los editores, una presión que frecuentemente origina fallos en el resultado final. Esta infravaloración de la opinión pública repercute inevitablemente en el editor, lo que unido a sus intereses económicos impide la justa apreciación del trabajo del traductor. Es un círculo vicioso en el que la invisibilidad del traductor a niveles estético y socioeconómico se condicionan mutuamente para producir el mismo efecto, sin importar el principio y el fin, la causa y el efecto.

Aparentemente, la demostración fehaciente de mayor creatividad por parte del traductor podría aminorar su negativa valoración e incrementar la estima por parte de la opinión pública y los editores. Pero desafortunadamente las circunstancias lo impiden, ya que el traductor depende económicamente del editor y éste de la opinión pública, por lo que el primero lejos de encontrarse en libertad de realizar traducciones -más o menos libres- apartándose de la convencionalidad, debe siempre ceñirse al sistema de valores instituidos que controla y maneja la economía y el pensamiento de la nación en el período en cuestión.

Y así, según los viejos esquemas el traductor, aunque necesario, permanece en la sombra, constituyendo el puente entre culturas y apartándose de las convenciones tan sólo cuando la comprensión del texto lo requiere. Hasta que la opinión pública no adquiera conciencia de la importancia del trabajo del traductor en

cualquier sociedad y deje de considerar su labor como una de carácter *dudoso* -en tanto en cuanto la interprete como un ataque contra la cultura de ámbito nacional-, la posición del traductor literario seguirá sufriendo la misma falta de respeto y prestigio como acertadamente señala Beatrice Joy Chute en "The Necessity of Translation" dentro de la colección de artículos The World of Translation: "*The more the craft of translation is respected, and the more the necessity for good translation is recognized, the more good translations will be published*"(1987:67).

II.9.3 TRADUCCIÓN AUTOMÁTICA Y BILINGÜISMO. INTERFERENCIAS Y CONNOTACIONES.

La valoración del bilingüismo ha sido desde siempre una tarea ardua y difícil ya que hasta la fecha no han logrado descifrarse con certeza los procesos cognitivos por los que una persona adquiere dos o más lenguas al mismo tiempo o consecutivamente: "*Bilingual: speaking two languages interchangeably. The ideal form of bilingualism is when both languages are spoken equally well for all purposes of life*"(Leopold, Delisle 1980: 35).⁹⁷ No obstante, cualquier individuo con un coeficiente intelectual medio puede teóricamente adquirir dos lenguas bien de forma natural -*bilingüe simultáneo*-, bien por medio del aprendizaje a una edad más avanzada -*bilingüe consecutivo*. Por otra parte, existen técnicas avanzadas para determinar el grado de bilingüismo. De cualquier forma ha sido hasta ahora imposible desentrañar los procesos automáticos -*switch mechanisms*- por los cuales un individuo puede cambiar de código lingüístico a conveniencia en el lenguaje oral. Del mismo modo se desconoce la posición de las diferentes áreas del lenguaje cuando se posee más de una lengua, conocimiento que constituiría un avance fundamental en el estudio y la enseñanza de la traducción y sobre

⁹⁷ Citado en M. Beziers y Maurits Van Overbeke, Le bilinguisme, Essai de définition et guide bibliographique (Cahiers de l'Institut des langues vivantes 13, Université de Louvain, Librairie universitaire, 1968) 117.



todo de la interpretación.⁹⁸ Con todo, ninguno de estos aspectos es el más polémico, sino una opción a la gran pregunta: ¿son los bilingües, trilingües, etc., los más aptos para el ejercicio de la traducción, sea oral o escrita?

Se ha escrito mucho sobre este tema al no poder desentrañar los procesos psicológicos que entran en juego en la adquisición de las lenguas, y sin embargo, no se ha llegado a ninguna conclusión definitiva. Algunos autores defienden la superioridad del bilingüe consecutivo sobre el simultáneo en cualquier clase de traducción:

It is a well known fact that people who are natively bilingual, for example children who have grown up with two languages, are unable to translate from one language to another. If pressed they will express the total general sense of the statement in their own words, or paraphrase it. (Rabin 1958: 131)⁹⁹

No obstante, se han llevado a cabo multitud de experiencias con objeto de establecer las diferencias de actuación en individuos bilingües simultáneos y consecutivos, enfrentados a traducciones orales y escritas. Con todo, los expertos no parecen ponerse de acuerdo en muchos casos. Una de las experiencias más recientes fue publicada por Eliane Koskas. En su artículo, la autora puntualizó que diversos factores -edad, contexto, y modalidad de adquisición- influyen notablemente en las estrategias traductivas, concluyendo que: *"L'acquisition précoce et surtout simultanée de la langue étrangère avec la L1 facilite, dans la traduction, l'accès direct au sens connoté (sans analyse préalable du texte, qui*

⁹⁸ Los conceptos *switch mechanisms*, *bilingüe simultáneo* y *bilingüe consecutivo* han sido tomados de las experiencias realizadas y compiladas por Koskas. Vid. Eliane Koskas, "Stratégies de traduction liées à l'âge, au contexte et à la modalité d'acquisition de L2," *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata* 17 (1985): 135-141.

⁹⁹ Dodson (1967) defiende que el signo de un verdadero bilingüismo no es solamente la posesión de dos lenguas, sino la capacidad de saltar fácilmente de una a otra.

*ralentit la traduction et emmène aussi un nombre plus grand d'interférences)"(1985:140).*¹⁰⁰

En otras palabras, la adquisición de una segunda o tercera lengua a temprana edad si bien facilita en gran medida el trabajo traductivo por permitir el acceso rápido a los sentidos connotativos, encierra dos inconvenientes. Steiner lo explica claramente: en primer lugar, aunque el traductor bilingüe simultáneo evita la mayoría de las interferencias producidas en el primer estadio de *decodificación* de la L₁, se encuentra, no obstante, más expuesto al peligro de interferencias en la segunda etapa de *codificación* a la L₂ que el bilingüe consecutivo. En segundo lugar la mayor velocidad desarrollada por *intérpretes* bilingües simultáneos no es aplicable a la *traducción escrita*. Para Delisle, el traductor literario en modo escrito ha de ser un bilingüe receptor, ya que generalmente no tiene que producir en la segunda lengua. El bilingüe completo (emisor/receptor) deberá poseer un conocimiento completo de la "performance"(actuación) en la segunda lengua mientras que al traductor le bastará un conocimiento de comprensión. Pero la práctica de la traducción exige un aprendizaje, además de una aptitud o unos conocimientos previos, ya que el bilingüe completo moviliza rápida y directamente para cada lengua medios de expresión diferentes, para lo que se requiere una pericia que no sólo se obtiene con la práctica sistemática.¹⁰¹

Existen además otras variables que también influyen en el proceso traductivo -profesión, diferencias culturales y educativas y actitud hacia las diferentes lenguas, como veremos en el próximo apartado. Pero el sentido connotativo aparece, para muchos lingüistas, como uno de los factores más importantes en traducción puesto que de él depende toda comunicación sea en la misma o en diferentes lenguas. En este sentido Clara Malraux comenta, "As soon

¹⁰⁰ Énfasis en el original.

¹⁰¹ Erwin y Osgood (1965) señalaron la distinción entre «coordinate bilinguals», es decir, los que poseen dos sistemas semánticos distintos, dos conjuntos separados de procesos de mediación representacionales, frente a los «compound bilinguals» que sólo poseen uno para ambas lenguas, que podrían corresponderse respectivamente con los conceptos de «bilingüe simultáneo» y «bilingüe consecutivo» de los que habla Steiner.

as one has caught a writer's tune, the words with which to imitate him come quite spontaneously"(1987:200).¹⁰²

Al otro lado del espectro encontramos a la máquina, perfecta en cuanto a su absoluta ausencia de interferencias, pero incapaz de interpretar toda carga connotativa y emocional del texto. Hasta que no se logren descifrar en su totalidad los procesos cognitivos por los cuales se produce el hecho traductivo, no se podrá pensar en la traducción literaria automática; aún así, el cerebro artificial carecerá de la *subjetividad* inherente a la interpretación crítica de cualquier obra literaria. En el caso de que tal invento llegara a producirse, la traducción humana se convertiría en una actividad inútil y carente de sentido, pero hasta ese momento el traductor, protagonista absoluto del acto traductivo, puede y debe hacer uso de las ventajas de la máquina: mayor rapidez, ausencia de interferencias, facilidad de reducción de ciertos problemas a términos parciales más simples, inagotable capacidad de ampliación de la memoria y resolución heurística de los problemas encontrados. Sin olvidar nunca la superioridad, hoy en día, del ser humano sobre la máquina, cuyo funcionamiento depende en todo momento del cerebro pensante.¹⁰³

El desarrollo de los bancos de datos avanza cada día más contribuyendo decisivamente a la comunicación entre los traductores, a pesar de que aquéllos sean todavía escasos y deban con el tiempo ser simplificados para permitir un acceso rápido y fácil a cualquier información. En estos tiempos no podemos saber a ciencia cierta lo que nos deparará el futuro; mientras tanto debemos ser conscientes de las limitaciones de la máquina y, ante todo, seguir trabajando con todos los medios a nuestro alcance. Por lo demás, el tiempo dispondrá.

¹⁰² Vid. Clara Malraux, "Translation and Complicity," *The World of Translation*, 1987: 195-201. En este sentido, García-Yebra afirma que el traductor debe reproducir ante todo el sentido; en segundo lugar, la designación y en último término si es posible, también los significados. Vid. Valentín García-Yebra, "Ideas sobre la traducción y problemas de la traducción literaria," *Equivalences* 12 (1981): 1-13.

¹⁰³ Vid. Wolfram Wilß, "Human and Machine Translation," *Translation Perspectives II: Selected Papers* 1984-1985: 28-44.

II.9.4 CONDICIONES IDEALES.

II.9.4.A CONDICIONES ACADÉMICAS.

Para facilitar la explicación, seguiremos las etapas del proceso traductivo que Nida (1974) propone: el acercamiento al texto original y la subsiguiente decodificación del mensaje, el proceso de traducción misma y, finalmente, un reajuste matizado por la corrección y evaluación del trabajo.

En primer lugar, el traductor, como cualquier lector, ha de poseer una *gran capacidad crítica de análisis e interpretación* de textos. Para ello, la comprensión del código lingüístico es esencial, por lo que un *control excelente del idioma origen* es imprescindible y altamente recomendable una *buena preparación* en las diferentes teorías literarias y literaturas. Se puede, de este modo, considerar con una base sólida los diferentes estilos y las características de los períodos literarios. Así mismo, el conocimiento de la *evolución del autor* en cuestión, permite evitar interpretaciones que excedan el marco narrativo. Huelga subrayar la necesidad de una *aguda sensibilidad* para la captación no sólo de los significados, sino también de los diversos sentidos extraíbles del discurso. Para Seleskovitch, el "querer decir" de los interlocutores es asible objetivamente e integralmente transmisible; también pueden ser evitados los dos peligros que acechan al traductor: sustituir una explicación de textos por la traducción, o no tomar en consideración más que la carga semántica de la lengua de los enunciados. Hurtado (1990) lo expresa del siguiente modo:

Le traducteur doit donc effectuer une exégèse pour saisir le vouloir dire de l'auteur, mais elle doit être limitée, sans prendre en compte des nuances, des appréciations ou des contestations personnelles; il doit se limiter au sens qui découle du texte (le vouloir dire et l'intention de l'auteur) et ne pas rendre l'effet particulier ressenti. (91)

El *oído del idioma* es igualmente cualidad indispensable que dice mucho en favor del traductor; como afirma Gregory Rabassa: "*The translator must have a good ear for what his author is saying and he must have a good ear for what he is saying himself*" (1987: 85).¹⁰⁴

Dentro de la fase de traducción en sentido estricto, el traductor debe poseer un método coherente y manejar con soltura las técnicas de traducción. Para ello, es conveniente tener conocimientos de lingüística en campos prácticos como los de la Gramática Generativa-Transformacional, teoría de los campos semánticos, gramática estructural y comparada, estilística comparada, etc. Como parte del método, el traductor habrá de saber *reducir las palabras a su etimología* cuando pierda la pista del contexto en cuestión.¹⁰⁵ Finalmente, deberá ser, de acuerdo con McShane (1987) un buen escritor en la lengua receptora con el fin de poder dotar al texto traducido de la forma adecuada, siendo a un tiempo *claro y elegante en el estilo*.¹⁰⁶ No hay que olvidar que debe tenerse siempre en cuenta el público potencial y en atención a éste, demostrar un *gran dominio de las diferentes variedades, registros, modalidades y jergas* que aparezcan en el texto, ya que aunque la competencia en la lengua receptora sea imprescindible, nunca se traduce la norma sino *el habla*, y ésta siempre en términos

¹⁰⁴ Para Benjamin la tarea del traductor consiste en encontrar el efecto pretendido [Intention] en la lengua a la que está traduciendo que produce en ella el eco del original. Vid. Schulte y Biguenet (eds.).

¹⁰⁵ Vid. Michael Scott Doyle, "Anthony Kerrigan: The Attainment of Excellence in Translation," *Translation Excellence: Assessment, Achievement, Maintenance* 1987: 135-140.

¹⁰⁶ De acuerdo con la clasificación de los traductores en *writer-translators* y *only-translators* que hace André Lefevere, creemos que el traductor ideal posee cualidades de ambos, ya que por un lado debe respetar el trabajo traducido, pero por otra siempre actúa con *subversión* al introducir obras literarias extrañas al polisistema en cuestión. Vid. André Lefevere, "Beyond the Process: Literary Translation in Literature and Literary Theory," *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice* (Albany: State University of New York Press, 1981) 54-59.

convencionales de *reader-oriented text*, comprensible y aceptable para la mayor parte de la audiencia potencial.¹⁰⁷

En la tercera y última etapa, el traductor se verá obligado a realizar los ajustes convenientes para la mejor comprensión del texto, incluso cuando en el proceso hayan de reemplazarse porciones de discurso o situaciones completas. Vladimir Procházka comenta a este respecto: "*It is possible to use such a way of translating where the translator systematically replaces allusions, quotes, and even situations of the original -unintelligible to the reader of the translation- by analogues from the domestic environment*"(1964:111).¹⁰⁸

De este modo se rompe con la traducción literal, y se asume una *traducción oblicua* por medio de la llamada *equivalencia dinámica o funcional*, con lo que además se *topicaliza* el texto garantizando una mayor *creatividad* por parte del traductor.¹⁰⁹ En el proceso de corrección, el traductor debe asesorarse por estilistas y nativos de la lengua receptora que le ayuden a salvar los posibles interferencias y errores -estructurales, semánticos, discursivos, culturales y pragmáticos- que hayan surgido durante el proceso traductivo. Finalmente, la evaluación se realiza mediante el uso de diversas técnicas ya mencionadas en este trabajo, permitiéndonos una salvedad: la crítica de una traducción no puede ser inflexible respecto a las posibles discrepancias en su interpretación. Es Marilyn Gaddis Rose quien acuña el concepto de *articulatory latitude*, que Wolfram Wilß trata de delimitar:

¹⁰⁷ Según André Lefevere (1984), *reader-oriented texts* son aquéllos que prestan especial atención al público al que van dirigidos. Por el contrario, *text-oriented texts* no están particularmente pensados ni acomodados a las preferencias o capacidades de ningún grupo social o cultural.

¹⁰⁸ En este sentido, Nida (1974) habla del peligro de las traducciones «anémicas» y a las que se refiere cuando afirma que a menudo los traductores no conocen a fondo las posibilidades idiomáticas de la lengua de llegada, con lo que el resultado es un debilitamiento de la fuerza figurativa de la traducción, ya que no se compensa la pérdida de algunos giros idiomáticos por la introducción de otros.

¹⁰⁹ Vid. cap. 2 (*traducción oblicua y equivalencia dinámica o funcional*). Vladimir Procházka (1964) define *topicalizar* como presentar una traducción en la lengua que sería utilizada por el autor si viviera en nuestros días y escribiera utilizando nuestra lengua.

...the fact that sensible questions cannot in all cases be solved through objective, error-proof procedures, is an indication of both the need for tolerance and of the legitimacy of different perhaps even contradictory interpretations in the world of literary translation within the boundaries of our own traditional insight. (1985: 25)¹¹⁰

II.9.4.B CONDICIONES PERSONALES.

Podemos apuntar las virtudes o aptitudes del buen traductor sin temor a resultar dogmáticos puesto que la experiencia propia y ajena nos ha ido demostrando la necesidad al menos de las que enumeramos. En primer lugar, es obvio que debe ser una persona tolerante y siempre abierta a nuevas experiencias e ideas. Para ello una ayuda incalculable será la experiencia viajera y la capacidad para saber asimilar diferentes modos de vida, diversas culturas, para haberse expuesto a experiencias con personas de todo tipo de carácter, cultura, estatus social o religión. Es muy recomendable viajar con asiduidad, o incluso residir en el país en que se habla la variedad lingüística en la que esté especializado, aunque sin perder nunca el contacto con su cultura materna ni con las manifestaciones y corrientes artísticas del momento.¹¹¹ Es fundamental la capacidad de entrega, la laboriosidad y paciencia puesto que la traducción, si bien proporciona satisfacciones,

¹¹⁰ Paul St.-Pierre afirma que valorar negativamente una traducción porque no presenta el mismo punto de vista que el original es abolir la distancia entre todo texto, todo objeto y todo conocimiento del objeto: es caer en la ideología. Vid. Paul St.-Pierre, "Traduction et ideologie: Une premiere approche," *Langues et linguistique* 4 (1978): 65-79.

¹¹¹ A lo largo de la historia de la literatura y otras artes asociadas, como el cine y el teatro, se han venido detectado traducciones que fallaban por razones de incompatibilidad dialectal geográfica, social o cultural. Hasta hace pocos años, las traducciones de películas americanas, proyectadas en la televisión española sonaban muy extrañas para el espectador peninsular, ya que eran realizadas en Puerto Rico y México con el consiguiente resultado de distanciamiento dialectal en el habla cinematográfica.

constituye una tarea lenta y ardua, al igual que la capacidad de abstracción que elimine en lo posible el riesgo de interferencias y la capacidad de concentración. Y también es importante saber escoger con realismo, quizá incluso intuición y pundonor un autor o un período con el cual, por gusto y con dominio, se trabaje con seguridad y cómodamente. Por último, el traductor debe mostrarse muy exigente consigo mismo, y ayudar a realzar su trabajo mediante el trato con editores que lo aprecien en lo que vale. Lo demás queda para la suerte, la inspiración y el genio del artista. Como reza un viejo dicho americano que solía colocarse en los salones del lejano oeste: *"Don't shoot the pianist, he is doing his best"*(cit. por Forster 1958:28).

II.10 DIDÁCTICA Y TRADUCCIÓN.

No quisiéramos pasar por alto el aspecto didáctico de la traducción en la enseñanza de lenguas extranjeras ni tampoco la metodología del aprendizaje de la traducción como fin en sí mismo. Ambos puntos son de extrema importancia en el camino hacia el descubrimiento de los mecanismos que encierran los procesos traductivos: *"El análisis del discurso como método de traducción intenta probar la posibilidad y la necesidad de hacer surgir las características del proceso cognitivo de la operación traductora y desmontar, con fines pedagógicos, los movimientos complejos de tal «gimnasia mental»"*(Delisle 1980: 18). Por ello, este breve inciso, que divido en dos apartados: la traducción como instrumento metodológico y la enseñanza de la traducción como fin.

II.10.1 LA TRADUCCIÓN COMO INSTRUMENTO METODOLÓGICO.

La traducción cuenta con una larga historia como técnica interlingüística en la enseñanza de lenguas extranjeras. Kelly opina que probablemente fuera ya utilizada en el siglo tercero por los maestros de enseñanza elemental en las comunidades griegas del antiguo imperio romano. Durante la Edad Media, las técnicas de enseñanza de gramática eran complementadas con ejercicios de traducción, primero literal y después modificada, que consiguieran hacerla aceptable para los cánones de la lengua de llegada. En el Renacimiento, la traducción inversa -es decir, hacia la lengua origen- realizada con el propósito de desarrollar el sentido del estilo en la lengua extranjera, era con frecuencia alternada con ejercicios de traducción doble -directa e inversa- y lecturas extensivas.

Hasta finales del siglo XVIII, la traducción directa constituía la técnica más popular, pero en esta época nació un nuevo método, introducido por Meidinger, consistente en traducir en primer lugar hacia la lengua extranjera. Este método, según Mackey (1965) sentó las bases de lo que más tarde se conocería como el "Grammar-Translation Method", técnica dominante -defendida por autores

como Seidenstücker, Plötz, Ahn y Ollendorf- hasta finales del siglo XIX. Es entonces cuando comienzan a producirse reacciones contrarias a este método por parte de metodólogos como Marcel, Sauveur, Gouin y Viëtor que basándose en las nuevas ciencias de la psicología y la lingüística, abogaban por un acercamiento menos formalista y más natural a la enseñanza de lenguas extranjeras.

De este modo, tras años de esfuerzo por conseguir un método distinto, apareció el "Direct Method Movement", cuyos seguidores más radicales se oponían de modo absoluto la inclusión de la traducción como técnica metodológica, ya que consideraban que su práctica impedía la asociación directa de la lengua extranjera con los referentes extralingüísticos. No obstante, con el paso del tiempo, llegó a tolerarse la traducción aunque únicamente en los niveles avanzados.

Durante la Segunda Guerra Mundial se desarrolló en los Estados Unidos el programa conocido como "Army Specialized Training Program", cuyo método -que en ocasiones se denomina "Structural Method"- se basa en las asunciones de que el lenguaje es primeramente oral y el propósito fundamental de éste es la comunicación. Aún así, en este programa, destinado a la formación acelerada de militares, se utilizó la traducción directa en las explicaciones para ayudar a que los alumnos encontrasen las equivalencias de las frases en su lengua nativa.

A finales de los años cincuenta, bajo la notable influencia de la teoría *behaviorista* del aprendizaje, nació un método similar al anterior: el "Audiolingual Method". Aunque la mímica, la memorización y la repetición de estructuras fueran la piedra angular de este método, la traducción -directa e indirecta- nunca fue eliminada por completo en las aulas, especialmente en los cursos más avanzados. Sin embargo, algunos metodólogos como Erwin y Osgood señalan el impedimento que suponía para la traducción la formación de «coordinate bilinguals», es decir, bilingües con dominio de dos sistemas semánticos distintos, dos conjuntos separados de procesos de mediación representacionales, frente a los «compound bilinguals» que sólo poseen uno para ambas lenguas. De cualquier modo, para House (1981) no existe una evidencia clara de

que ambos tipos de bilingües estén relacionados de modo inequívoco con la presencia o ausencia de la traducción en las aulas.

En los años sesenta, Sweet y otros autores se opusieron a la negativa de emplear el método directo en la traducción y establecieron las provechosas ventajas de su uso de la traducción directa desde el principio del aprendizaje, *"to make knowledge more exact"*, relegando la traducción inversa a los niveles donde se hubiera adquirido un conocimiento extenso de la lengua extranjera. Pero la polémica continuó y autores como Jespersen se opusieron en principio rotundamente, al empleo de la traducción en las aulas, especialmente cuando ésta constituyera un fin en sí misma. No obstante, el mismo autor relajó su posición al admitir: *"translation might still be a useful and indispensable means in the service of language instruction"* (1967: 56).

Tras la aparición de la "Cognitive Code Learning Theory" y con la aún notable influencia de la "Audio-Lingual Habit Theory", Carroll defendió la constitución de un método mixto denominado "Cognitive Habit Formation Theory" con el que intentaba tanto aunar esfuerzos como establecer puntos de encuentro, discutiendo las diferentes estrategias metodológicas, entre ellas la traducción. Aunque distintos autores como Scherer y Wertheimer (1964) y Smith (1970) continuaron la labor de Carroll en estudios experimentales, no fue hasta años después cuando Cooke (1974) mostró evidencias de las ventajas del método cognitivo, entre ellas el uso de la traducción.

Dodson abogó por un método de enseñanza bilingüe que incluyera el uso sistemático de la lengua nativa, sugiriendo que la traducción podría utilizarse para facilitar a los estudiantes la comprensión de las diferencias estructurales y léxicas entre ambos sistemas. Además, este autor matizó una definición, en relación al bilingüismo compuesto como objetivo en la enseñanza de lenguas extranjeras y en oposición a Erwin y Osgood: *"The sign of true bilingualism is not merely the possession of two languages but also the ability to jump easily from one to the other"* (1967: 90).

Kirkwood (1967) mantiene que la traducción puede ser utilizada como base del análisis contrastivo y que además posee un

inestimable valor explicativo para estudiantes avanzados. Del mismo modo, Rivers sugiere que la traducción es "*the contrastive technique par excellence in foreign language teaching*" (1972: 43). También Wilß (1973) aboga por el análisis de los constituyentes inmediatos de las frases, para continuar con la traducción paso a paso con el fin de facilitar la comparación consciente de las semejanzas y divergencias estructurales. Muskat-Tabakowska (1973) añade que la traducción ayuda también a concienciar al alumno de las peculiaridades de su propia lengua.

Sin embargo también ha habido voces discordantes con respecto a la consideración de la traducción como herramienta metodológica. Así, Friedrich (1967) sostiene que la traducción debería eliminarse por completo de la metodología, ya que debe ser considerada como una aptitud independiente, sin relación con las cuatro básicas -comprensión aural, comprensión escrita, expresión oral y expresión escrita. Göller (1967) afirma que hay que entender la traducción desde la lengua extranjera como una actividad pasiva y, como tal, una influencia negativa en los estudiantes, mientras que Hausmann (1975) defiende que la traducción sólo puede ser apropiada para la enseñanza de la destreza de la expresión escrita.

Dentro de la línea ecléctica actual, Palmer (1968) defiende la utilización de la traducción en la enseñanza de lenguas extranjeras como forma válida de «semantizing», es decir, de comunicar el significado de las unidades de la lengua extranjera, mientras que R.R.K. Hartmann, a éste propósito matiza la conveniencia de su uso dependiendo del nivel de conocimientos:

Translation as interlingual textual approximation requires the co-ordinated use of several skills and may therefore not be the ideal exercise in the early stages of a language course. At the more advanced stages, however, and particularly in any training scheme for future translators and interpreters, it may be a useful vehicle for bringing genuine discourse in the

form of complete texts into the classroom. (1980: 61)

Por su parte, en Inglaterra, tras una larga polémica, se ha llegado al compromiso de emplear la traducción inversa como modo de "prose composition", haciéndola jugar de este modo un papel importantísimo en los estadios avanzados del aprendizaje, y lo mismo sucede en otros centros europeos y americanos donde actualmente continúan utilizando la traducción en las aulas.

A partir de los años setenta, los autores empiezan a concienciarse de lo que vendrá a llamarse inglés para fines específicos (ESP), producto del análisis de necesidades de grupos muy concretos de docentes en estudios técnico-científicos, legales, bio-médicos, empresariales, etc. De aquí la creación de una serie de subapartados del ESP para adaptarlo a las diversas necesidades y la diferenciación muy marcada entre la enseñanza del inglés general (EGP) y la disciplina de ESP, que se dirige a la enseñanza del inglés para fines específicos. Esta última se divide a su vez en inglés para usos académicos (EAP) e inglés para fines profesionales (EOP). Aparecen más tarde especializaciones encaminadas a la enseñanza del inglés para estudios concretos como técnicos (ETP), legales (EALP) y científicos (EST). No obstante, en escasas ocasiones se ha incidido en el valor pedagógico de la traducción en relación al ESP.

Partidarios del método nocional-funcional, Finocchiaro y Brumfit (1983) defienden la traducción oral y escrita en las aulas y especialmente en grupos donde los alumnos comparten la misma lengua nativa, aunque la reacción al uso abusivo del método "grammar-translation" ha forzado a muchos profesores a rehusar de principio el método. Para Duff, la traducción ofrece grandes ventajas cuando se utiliza en las aulas: *"It trains the learner to search (flexibility) for the most appropriate words (accuracy) to convey what is meant (clarity). This combination of freedom and constraint allows the students to contribute their*

own thoughts to a discussion which has a clear focus -the text" (1989:7).¹¹²

Trabajos posteriores realizados por Titford (1983), Titford y Hicke (1985) y Tudor (1987) han allanado el camino con contribuciones y estudios específicos. De todos ellos se desprende una valoración muy positiva de la traducción como instrumento metodológico en la enseñanza del ESP. Tudor señala a este respecto que la calidad de la traducción debe guiarse por un *"selective and directed use of traslation activities"* (1987:268).

Recientemente, Piqué y Estévez puntualizan lo que consideran un uso apropiado de la traducción en el aula: *"Translation in the classroom, therefore, should not mean giving out a series of written home exercises, later corrected 'in red' by the professor. It must be an attempt to provide the learner with the opportunity to compare and discuss his own work with that of his classmates, and be able to respond to suggestions made to him"* (1991: 132). Sugieren, además, que el uso adecuado de las prácticas de traducción se convierte en un instrumento lingüístico de gran valor que complementa el aprendizaje de otras aptitudes, de las cuales no deben desligarse. Constituye, asimismo, una parte esencial del proceso de preparación del alumno antes de entrar a formar parte de los talleres de traducción *-translation workshops-* organizados frecuentemente con los alumnos de cursos avanzados que ya hayan completado un curso académico anterior de ESP.

Pero tras la polémica, que incluso hoy en día pervive, subyace un conjunto de factores que pueden arrojar alguna luz sobre los estudios de traducción y en especial sobre el uso de la traducción en la enseñanza de lenguas extranjeras. Primeramente, el hecho de que no se posean todavía los mecanismos y los conocimientos apropiados para la comprensión del proceso traductivo, y en segundo lugar, el de la penuria de opciones concretas sobre el uso de la traducción en la enseñanza y, en especial, en la de ESP.

112 Énfasis original.

Entre los estudios actuales más importantes a este respecto se encuentra el de House. La autora señala alternativas a la utilización de la traducción en las aulas para la enseñanza de lenguas extranjeras: *"...if translation is carried out as an exercise in establishing pragmatic equivalences by relating linguistic forms to their communicative functions as utterances, it may fulfill a useful, contributory role in achieving the objective of communicative competence"*(1980:228-9).¹¹³ En otras palabras, House defiende el uso de actividades traductivas, especialmente con alumnos de niveles avanzados con un buen dominio de la lengua extranjera especialmente en el ámbito de la escritura como contraposición a la utilización eminentemente oral del idioma en los primeros niveles. Estas actividades deben estar siempre contextualizadas con el fin de motivar al alumno y presentarle situaciones lo más reales posible. Puesto que la autora se dirige particularmente a alumnos avanzados, no considera necesaria una distinción entre traducción directa e inversa en las actividades propuestas. Cada una de ellas incluye al menos una de las tres macrofunciones del lenguaje -ideacional, interpersonal y textual- y se practican con textos preparados o simplificados de la lengua extranjera o también textos auténticos.¹¹⁴ Como muestra de actividades, la autora sugiere comparaciones lingüísticas de sistemas a partir de textos, traducciones de textos auténticos previo análisis situacional, traducciones inversas partiendo de textos escritos por los propios alumnos según unas funciones lingüísticas asignadas (i.e. producción de anuncios publicitarios, cartas personales o comerciales, etc.) y distinciones entre textos "overt" y "covert".

¹¹³ El concepto de «communicative competence», establecido por Campbell y Wales (1970) y Hymes (1971) como alternativa a la dicotomía chomskiana «competence/ performance», puede definirse como la capacidad de producir y comprender expresiones («utterances») apropiadas para un cierto propósito y para un contexto lingüístico y extralingüístico en las que se enmarcan.

¹¹⁴ Bahtia (1986) afirma que generalmente los manuales de ESP no reflejan el lenguaje real que deberán manejar los alumnos en su vida profesional o académica, aunque advierte que existen procedimientos de adaptación de textos científicos auténticos para convertirlos en ejemplos de textos específicos simplificados.

Para terminar, House sostiene que las actividades traductivas no sólo son importantes y beneficiosas en la enseñanza de ESP, sino también en niveles avanzados de inglés general, si bien prefiere los textos pragmáticos (aquéllos dirigidos a algún fin inmediato, como los comerciales, científicos o técnicos) a los literarios, ya que estos últimos encierran gran cantidad de información "covert", es decir, relacionada con las diferencias culturales entre las lenguas. Algo contra lo que previene Hartmann: *"Our text selection must be guided not only by these communicative aims, but also by the proficiency level and didactic experience of our learners"*(1980: 74). Por último, House considera un elemento clave la colaboración interdisciplinar entre los responsables de las distintas materias con objeto de construir una metodología más apropiada en los casos de traducciones de textos especializadas, ya que -como sostiene Hurtado- los problemas terminológicos son de dos tipos:

d'une part, il faut comprendre les termes dont il est question pour pouvoir comprendre l'énoncé (on ne comprend pas le texte sur la notion de groupe terminologique si on ne sait pas ce qu'est le "groupe additif R", les "groupes de transformations"...), et d'autre part, il faut connaître le terme approprié que l'on emploie dans la langue d'arrivée. (1990: 199)

II.10.2 LA ENSEÑANZA DE LA TRADUCCIÓN COMO FIN.

Todos conocemos la importancia de la enseñanza de la traducción en sí misma como parte fundamental de las relaciones culturales, económicas, políticas y sociales entre los pueblos, especialmente en la época aperturista en que nos ha tocado vivir. Sabemos de los esfuerzos realizados por profesores de idiomas y también por parte de instituciones tan conocidas como la Universidad de Heidelberg (Alemania), el Monterey Language Institute, Rutgers University y Sunny Binghamton (en E.E.U.U.), las

Universidades de Granada y Barcelona y los organismos dependientes de las Comunidades Europeas y la ONU, por nombrar sólo algunas de ellas. Actualmente y desde hace algunas décadas se han venido diseñando titulaciones medias y superiores encaminadas a la preparación de intérpretes y traductores, mientras en gran cantidad de universidades de todo el mundo se han practicado diversas fórmulas para el aprendizaje de la traducción profesional. Pero debemos distinguir entre las metodologías encaminadas a este fin y el aprendizaje de la traducción para fines más personalizados que se realiza en universidades no especializadas en traducción.

Karl-Richard Bausch comparó dos modelos de procesos traductivos relacionados con las actividades del traductor profesional y con las estrategias del alumno de una lengua extranjera, y llegó a algunas conclusiones. En el primer caso el traductor, como lector-autor, transforma unidireccionalmente un texto original para servir a un público potencial en la lengua de llegada interesado en el contenido y/o en la forma del texto en cuestión, mientras que en el segundo el traductor, alumno, transforma porciones incompletas de texto como parte de un ejercicio controlado y dirigido por el profesor. Por tanto y según Bausch, estas diferencias pueden ser corregidas sólo si *"two tightly delimited spheres of reality are postulated for translation as set of autonomous skills outside the realm of foreign language teaching and translation as a type of exercise within language teaching"*(1977:517).

Sin embargo debemos tener presente que la traducción, disciplina autónoma e independiente aunque interrelacionada con otras muchas disciplinas, no debe disociarse en principio, en cuanto a su definición, en distintos campos -técnico, el literario, etc.: *"La traduction technique, comme toute traduction, est une combinaison d'equivalences de transcodage et d'equivalences dynamiques, comme pour toute traduction, il existe un éventail de traductions possibles qui sont fonction de la subjectivité de chaque traducteur au sein de la dynamique contraintes-libertés, nécessaire pour reformuler le sens"*(Hurtado 1990: 201). Lo que sí debemos tener muy presente son las diversas metodologías a emplear según se trate

de textos generales o específicos y, sobre todo, las necesidades y condiciones de los alumnos a los que se les imparten dichos cursos. Existen diversos enfoques metodológicos hacia la enseñanza de la traducción como fin en sí misma de los que analizaremos como muestra sólo algunos por no entrar de lleno esta discusión en el objetivo del presente trabajo.

Delisle propone una metodología de la enseñanza de la traducción basada en la retórica y el análisis del discurso como marco teórico de iniciación a la traducción: *"Le discours est formé des pensées exprimées symboliquement et communiquées"* (1980: 60). Para este autor los teóricos y didácticos de la traducción deben tomar en consideración los aspectos pragmáticos en el proceso de traducción, además de los puramente lingüísticos (complementos cognitivos y situacionales). Al igual que House, Delisle prefiere el texto pragmático al artístico ya que es más sencillo de manejar sin exigir del traductor una competencia literaria, profesionalmente representa un mayor volumen de traducción y permite entender el aprendizaje de la traducción como comunicación «funcional» y al traductor como un redactor que sólo reformula las ideas.

Aunque considera que la estilística comparada puede ser muy útil en el aprendizaje de la traducción mediante la comparación de sistemas, Delisle afirma que el traductor nunca confronta los signos de la lengua de llegada con los de la de salida sino que *"Il adapte continuellement les virtualités expressives des mots au cadre rhétorique dans lequel s'inscrivent les messages"* (1980: 84). Por tanto, el objetivo general de los cursos prácticos de traducción no consiste únicamente la descripción comparativa de las lenguas, sino también el análisis de la articulación de pensamientos de un mensaje y su reformulación en otra lengua. Para Lefevere (1985), un método válido de enseñar a traducir consistiría en mostrar cómo influyen las restricciones sobre la escritura y la reescritura de textos. Así se aclararía para los traductores principiantes el modo en que los textos se generan realmente en su cultura de origen y lo que se espera que generen en los textos en otras lenguas.

El autor establece tres niveles de manejo del lenguaje. El primero es el de las convenciones de la escritura e incluye todas las

pautas de presentación formal que difieren en cada lengua, i.e. unidades de medida, abreviaturas, escritura de números y signos usuales, mayúsculas en nombre propios, geográficos e históricos, división de palabras, ortografía, puntuación, protocolos comerciales, administrativos y aplicación de las reglas gramaticales. En el segundo nivel incluye la exégesis léxica, cuyo análisis difiere según las diferentes partes del discurso. Según Delisle, la textología sirve como instrumento de análisis en este segundo nivel, ya que ésta *"étudie les textes dans leur relativité et leur individualité. Deux énoncés formellement identiques seront considérés comme différents si leur cadre énonciatif n'est pas le même"*(1980: 104). El tercer nivel se refiere a la interpretación de la carga estilística. Para el autor, el estilo es todo lo que se superpone a la función puramente denotativa de un texto, a la información simple y llana, y se debe abordar desde el punto de vista general de especialización funcional de la lengua. En el estudio del estilo se han de calibrar los siguientes elementos: autor, tema tratado, vector (género del texto, recursos lingüísticos utilizados) y destinatarios, si bien siempre existen otros aspectos más o menos objetivos o intuitivos.

Delisle propone un conjunto de objetivos para el ejercicio didáctico de la traducción. Primeramente, se debe hacer surgir la conciencia de la necesidad de lectura de algunos textos antes de traducir para poder después discutir sobre la reconstrucción del texto, revelando todas las desviaciones semánticas resultantes del transcodaje frástico. Más adelante, se demostrará que, lejos de considerarse la frase la parte mínima del discurso, el texto es la verdadera unidad de la textología. En este sentido, Hartmann (1980), en su valoración de los cursos de lectura y comprensión de textos, señala la utilidad de la textología como fundamento para un mejor aprendizaje de la traducción. En tercer lugar, hay que comprender que la explicación de textos conduce a una comprensión completa del sentido y ésta se realiza en cuatro etapas: captación de las claves del texto que lo sitúan en el marco concreto, el dominio de los conocimientos extralingüísticos necesarios para su comprensión, la detección de sobreentendidos y de alusiones, y la interpretación semántica y estilística de ciertas palabras, sintagmas o idiotismos:

"L'explication de texte permet de faire le pont entre les significations verbales et le sens"(1980:143).

A partir de aquí, el autor se extiende en la explicación de estos tres importantes objetivos básicos. Las alusiones, creaciones léxicas, adaptaciones culturales, juegos de palabras, etc. y, en general, todos los pasajes que presentan cierto interés desde el punto de vista de la traducción, pueden ser objeto de una nota explicativa o justificativa. Uno de los modos de averiguar el sentido de un texto es mediante de la extracción de las nociones clave. Además, gracias a los contextos truncados (*tronqués*) pueden identificarse y aislarse las dificultades de la traducción y tomar conciencia de la diversidad de las equivalencias a las que puede conducir la traducción contextual. Al contexto truncado se opone el contexto suficiente (*suffisant*) que se define como la unidad textual de la pedagogía de la traducción: *"la portion de texte de longueur variable fournissant l'information nécessaire pour traduire une unité lexical, un énoncé, un paragraphe ou pour illustrer une difficulté quelconque de traduction"*(1980:149-50).

En el ejercicio séptimo, habrá que reconocer los elementos que sufrirán una traducción, los que tendrán que reactivarse y los que necesitarán una recreación contextual, y en el octavo se deberá proceder a un análisis de los recursos léxicos y exponer el proceso analógico seguido para reformular en la lengua materna los textos y comparar las soluciones de cada participante una vez que se realiza la traducción individualmente.

El noveno objetivo se dirige a la interpretación de los enunciados; también habrán de precisarse los que se sobreentienden en los límites de su sentido estructural, mientras el décimo objetivo considera la necesidad de canalizar de modo diferente las ideas, algo que desemboca en el rechazo de las estructuras originales. A partir de este décimo punto y hasta el diecinueve se tratan aspectos concretos de contraste entre las estructuras y recursos de los idiomas francés e inglés.

El ejercicio veinte tiene como objetivo habituar a los candidatos-traductores a utilizar al máximo los recursos de la lengua de llegada y a introducir en sus traducciones las locuciones

idiomáticas no sugeridas por la forma del original, mientras el veintiuno consiste en traducir y luego parafrasear las "frases hechas" de la lengua materna. En el veintidós se decidirá si las alusiones que se descubran y analicen a partir de unas frases son o no traducibles a la lengua materna.

El último objetivo, el veintitrés, se dedica a las revisiones didácticas; es ésta una escuela de estilo más exigente incluso que la traducción, habida cuenta que el estudiante está sujeto a la doble limitación del original y la versión traducida; además los ejercicios permiten agudizar el sentido crítico y el juicio de los estudiantes y comprobar su conocimiento intuitivo del «genio de la lengua». Tras esta exposición, Delisle define las cualidades requeridas del traductor:

la decortización del proceso heurístico de la traducción revela que son necesarias cuatro competencias principales: lingüística, enciclopédica (conocimiento de las cosas, experiencia del mundo exterior físico y mental), competencia de comprensión que permite extraer la información del texto (se ejerce sobre el conocimiento de la lengua y las cosas) y, por último, competencia de la reexpresión que incluye sobre todo la redacción. (1980: 235-6)

Por todo ello, Delisle considera que los trabajos dentro de la didáctica de la traducción contribuirán a disipar las dudas en torno a esta actividad del espíritu.

Para Robinson, las lenguas extranjeras empiezan a hacerse reales no a través de nuestro entendimiento cognitivo, sino a través de nuestras respuestas somáticas a ellas. Cada una de las distintas versiones, mencionadas anteriormente, enseña a escapar de la introversión, alienta al lector a luchar contra la represión ideosomática que tiende a enseñar la traducción como liberación.

Rabadán sostiene que *"la traducción de TPE (textos para propósitos específicos) presenta características especiales en el*

marco de negociabilidad: podemos calificar de homogénea a la presunta audiencia"(1991: 93). De lo que podemos inferir, con Pinchuck, que *"the needs of the user must obviously be the decisive consideration"*(1977: 205). Según la primera, *"el proceso circular propio de los textos literarios, donde el traductor actúa como protolector (Maison 1983) aquí no es válido: las decisiones sobre el proyecto de traducción son competencia directa del cliente"*(1991: 94).

Sin embargo, coincidimos con Durieux cuando afirma que la traducción técnica no existe en sentido estricto, sino más bien y ante todo existen textos distintos entre sí, no sólo en lenguas distintas sino en el seno de cada una de ellas. También Hatim y Mason afirman, al tratar este tema, que los programas de preparación para la traducción, *"could do more to exploit these internalized norms, by organizing programmes around basic types"*(1990: 160). Considerando esta idea cabría pensar en la creación de unos marcos metodológicos apropiados para la enseñanza de la traducción en la asignatura de inglés científico, sin perder nunca de vista las características textuales y, sobre todo y muy especialmente, las condiciones de nuestros alumnos. La realización de exámenes de traducción en los primeros niveles del inglés científico puede no ser la estrategia más eficaz. Lo que sí es evidente es la conveniencia de la traducción en la enseñanza de cualquier lengua extranjera, aunque obviamente las razones se hacen más poderosas en las especialidades donde se pretende como primer objetivo desarrollar las capacidades de lectura, comprensión y traducción. Los textos no divulgativos sino estrictamente científicos (operaciones médicas, informes farmacológicos, etc.) deberían, a mi entender, ser objeto de un curso especializado de traducción a niveles muy avanzados.

En cualquier caso, el aprendizaje de esta disciplina técnico-científica debería pasar por la realización de ejercicios como los que propone Alan Duff en su estudio *Translation* (1989). En él presenta diversos aspectos de la traducción, i.e. contexto, registros, orden de las palabras y referencias, aspectos temporales, modales y verbales, definición de conceptos y nociones, y aspectos relativos a las

expresiones y frases hechas. Los ejercicios van desde las técnicas de lectura rápida (*skimming, scanning*), comprensión de textos más minuciosa (extensiva), pasando por las preguntas de tipo general y detallado, hasta la realización de *cloze tests*, que pueden ser muy útiles para el ejercicio de "adivinación" por contexto y que tanto pueden ayudar al alumno a no dejarse arrastrar por las primeras impresiones de dificultad de algunos textos. Enseñar a traducir, según Seleskovitch en Exégèse et traduction, "*ce n'est ni transmettre des connaissances, ni faire assimiler des notions régurgitables à souhait, mais faire comprendre des principes et y associer des exercices qui assurent que leur application bascule dans le réflexe*"(1986: vi).

II.11 EVALUACIÓN DE LA TRADUCCIÓN.

Muchos han sido los autores que a través de los años han dirigido sus esfuerzos hacia la consecución de métodos de evaluación y crítica de la traducción válidos para la obtención de unos niveles de calidad traductiva. Por el contrario, y especialmente en épocas más recientes, también los ha habido que han rechazado de plano cualquier intento de juicio sobre las traducciones por diversos motivos que a continuación señalamos.

Entre los primeros, podemos reseñar los trabajos realizados por Nida, en los que se propone un sistema de prueba para las traducciones. En primer lugar, Nida apunta que en general la longitud mayor de los textos traducidos es un fenómeno natural originado por el hecho de que el traductor debe no sólo constatar todo lo que dice el texto original, sino que también deberá hacer explícito todo lo que en la comunicación original es implícito, ya que mientras el lector original posee un bagaje intelectual y cultural suficiente para comprender los aspectos más sutiles del texto, el receptor en la lengua de llegada puede no estar preparado para realizar la misma operación sin un mínimo de ayuda de parte del traductor. Nida denomina «redundancia» a este proceso de convertir lo implícito en explícito, indicando también diversos tipos de expansiones, semánticas y sintácticas, así como reducciones, encaminadas a posibilitar el proceso de comprensión del receptor en la lengua de llegada. Como traductor bíblico que es, señala la importancia de los glosarios como información complementaria necesaria para la comprensión del mensaje, aunque esta información no esté implícita en el texto original.

En cuanto a los procedimientos estrictamente evaluativos, Nida se declara partidario de la técnica de los *cloze tests* que sirven para valorar los modelos sintácticos, la corrección semotáctica, el bagaje cultural y la relevancia temática. Nida indica además los cálculos de frecuencia de rasgos gramaticales, léxicos y discursivos, según los cuales podremos determinar el grado de naturalidad de la traducción. En otro nivel, el autor propone al lector como ayuda para la realización de pruebas de validez de la traducción,

sometiendo a éste a diversas pruebas, desde la reacción a alternativas hasta la lectura en voz alta del texto para observar la facilidad o naturalidad de un nativo frente al texto traducido, pasando por la explicación de contenidos. Por último, Nida sitúa la prueba de fuego de la calidad de una traducción en la acogida por parte de los receptores de la misma en los siguientes aspectos: "(I) *correctness with which receptors understand the message of the original*; (II) *ease of comprehension* and (III) *involvement as a result of the adequacy of the form of the translation*"(1964:172).

Continuando con los modelos de evaluación basados en teorías actuales, House propone en A Model for Translation Quality Assessment(1981), un método de evaluación del que comenzamos a hablar en el capítulo anterior y que intentaremos explicar con más detenimiento. La autora opina que los modelos de Nida y Taber (1968) así como el de Kade (1969) parten de la asunción del traductor como agente intermediario entre dos participantes monolingües de dos comunidades lingüísticas distintas. House discrepa con ellos señalando que su tratamiento de la traducción se fundamenta en el hecho de que la traducción va más allá de un mero acto de comunicación intralingüística, puesto que el agente mediador es a la vez receptor del mensaje original y emisor del nuevo mensaje. La autora indica que los enfoques anteriores no han sido de mucha utilidad para la descripción y evaluación de traducciones como productos acabados.

El modelo desarrollado por House es comprobado en el estudio mediante un corpus de pares textuales (textos origen y meta) en inglés y alemán, y sus conclusiones explicadas al final de dicho estudio. Según la autora, "*The essence of translation lies in the preservation of «meaning»*"(1981: 25), existiendo tres aspectos básicos en éste. El semántico asociado a la denotación o a la referencia, el pragmático, que fue explicado por Austin(1962) y Searle(1969) mediante la teoría de los actos de habla y el textual según el cual los distintos elementos se relacionan dentro del texto.

Para llevar a cabo el análisis del texto origen, House recoge las tres funciones básicas del texto formuladas por Halliday: ideacional, interpersonal y textual. Además realiza una clasificación

más resumida de las dimensiones del lenguaje, retomando la de Cristal y Davy(1969) que le sirva para analizar las dimensiones situacionales del texto. En la dimensión del usuario coloca el origen geográfico, la clase social y el tiempo, mientras en la dimensión del uso nombra el medio (simple y complejo), la participación (simple y compleja), la relación de papeles sociales, la actitud social y el campo. Como ya mencionamos anteriormente, mediante las dimensiones situacionales y la función se llega a establecer un perfil textual del texto origen. A partir de éste, se realizará el análisis del texto meta y se compararán ambos perfiles.

Pero quizá la mayor aportación de la autora a la evaluación estribé en su diferenciación entre los errores que se originan de los análisis y su posterior comparación. House distingue, como ya mencionamos en el capítulo anterior, entre «covertly erroneous errors» y «overtly erroneous errors». Entre los segundos, la autora distingue errores en el significado denotativo como omisiones, adiciones, sustituciones, y las violaciones del sistema meta como agramaticalidad y dudosa aceptabilidad. Para House, estos errores han sido el foco de atención de los evaluadores de las traducciones hasta la fecha. En cambio, la autora señala que los primeros, a los que no se ha prestado la suficiente atención debido a la sutileza en muchos casos en su apreciación, son más importantes a la hora de enjuiciar una posible traducción. Estos últimos se deben a la distancia socio-cultural que circunda a los dos sistemas origen y meta, y a las diferencias intrínsecas existentes entre ambos sistemas lingüísticos.

Para House, mientras en las traducciones de textos *overt* prima la función ideacional, en las *covert* lo hace la interpersonal. Cuando se produce una discordancia entre el texto origen, *overt* o *covert*, y el texto meta, no podemos considerar a este último como traducción, sino como versión, *overt* o *covert*, del texto origen. La evaluación final de un texto meta como traducción de un texto origen consiste en el resumen de los posibles errores, *overt* y *covert*, y en el juicio resultante de éstos. House, contraataca contra los que piensan que los juicios son siempre subjetivos por estar basados en intuiciones, diciendo que la intuición de los diferentes

hablantes nativos de una lengua dada sobre los hechos lingüísticos de un texto no difiere grandemente. De cualquier forma, la autora expresa también sus dudas acerca de la total objetividad de cualquier evaluación de la traducción: *"It seems to be unlikely that translation quality assessment can ever be completely objectified in the manner of the results of natural science subjects. Within the social sciences, our method may be placed among one of the major models of the social science analysis, the case study approach in which an intensive in-depth examination of the many characteristics of one unit is conducted"*(1981:65).

Como ya indicamos, existen autores que se muestran escépticos o incluso en contra de cualquier intento de evaluación de traducciones. En opinión de Lefevere los críticos actúan como encauzadores en el desarrollo de una literatura determinada en una cierta dirección, dirección que suele coincidir con la poética y la ideología de la escuela crítica dominante en ese momento:

There is nothing wrong, or right about using them in a certain manner. What is wrong, though, or at the very least dishonest, is for criticism, to pretend to be objective and to try to take on the trappings of the scientific while remaining partisan and subjective. But this is what they do in order to achieve a dominant position or maintain the position. (1985: 217)

Saint-Pierre, menos radical, afirma que criticar una traducción porque no defiende el mismo punto de vista que el original equivale a abolir la distancia entre todo texto, todo objeto y todo conocimiento del objeto, es decir, caer en la ideología. (1978/1979: 79)

Visto el abanico inmenso de teorías y puntos de vista sobre la traducción no parece muy factible, por el momento, la determinación de unos criterios de evaluación válidos para todas las escuelas de estudiosos y críticos, por lo que cada autor expresa su opinión fundándose en su perspectiva del hecho traductivo. Sirva de ejemplo, a diferencia de un gran número de traductores y teóricos

de la traducción, Vladimir Ivir, para quien es posible conseguir la equivalencia traductiva sin necesidad de reproducir el contenido semántico del original, asumida la equivalencia como una cuestión de habla. En opinión de Gress abundan las críticas capciosas sobre cuestiones sin importancia: *"What is translated is context meant to be read as a context... This is why evaluations, in any true sense, of translations are rare, while quibbling with details is common"*

(1987: 58-59) y, según Stephen H. Straight (1981), no podremos realizar evaluaciones justas de las traducciones mientras no se amplíen nuestros conocimientos sobre los procesos que tienen lugar en el uso de la lengua; todo lo que hacemos actualmente es, lo queramos o no, esencialmente intuitivo, juzgando mediante variables que van más allá del conocimiento y los criterios más familiares. Otros, como Raymond van den Broeck, señalan que para realizar una crítica de una traducción, el crítico debe informarse previamente sobre las normas del traductor, especialmente en lo referente a su punto de vista sobre el texto literario, el público específico y el grado de aceptabilidad o adecuación que éste busca: *"...in assessing translations, the first thing to consider is the translator's own purpose, so that performance can be judged against objectives"*(Hatim y Mason 1990: 15). Las traducciones pueden ser realizadas bien con objeto de convertirse en textos originales, bien para constituirse en versiones adecuadas de sus fuentes, por lo que el autor concluye *"The translation's critic is, then, a critic's critic, for he brings his value judgement to bear on a phenomenon which by its very nature implies a judgement of values"*(Van den Broeck 1985: 61).

Veamos en el próximo capítulo dónde y cómo se inscribe la traducción dentro del conjunto de disciplinas, a la vez que intentamos llegar al diseño de una metodología que nos sea apropiada y útil en este estudio.

«It is evident that we are
hurrying onwards to some
exciting knowledge-some never-
to-be-imparted secret, whose
attainment is destruction».
(Edgar Allan Poe, "MS. Found in
a Bottle")

CAPÍTULO III

**ESTUDIO INTERDISCIPLINAR DE LA TRADUCCIÓN.
ESTABLECIMIENTO DEL MARCO METODOLÓGICO DE
ANÁLISIS.**

III.0 INTRODUCCIÓN.

En el establecimiento de un marco metodológico apropiado para el análisis que nos ocupará en este capítulo, debemos sentar las bases en cuanto a las relaciones de los estudios de traducción con otras disciplinas afines o colaterales que pueden y deben de servirnos de apoyo e incluso solución a muchos de los problemas hallados en la traducción, tanto en niveles prácticos como teóricos. Más adelante, y desde un enfoque específico de la traducción, podremos ya establecer el marco metodológico apropiado para el análisis que nos ocupará a partir de este momento y hasta el final de este trabajo.

Comenzaremos pues con un estudio de la traducción en relación con las diferentes disciplinas colindantes -afines y no tan afines, continuando con el análisis de los conceptos necesarios para el establecimiento teórico del método de trabajo y llegar así a unas conclusiones finales. De esta forma, estudiaremos, en primer lugar, el concepto de traducción, seguido de las unidades de traducción, que serán también objeto de nuestra atención por cuanto delimitan el marco metodológico de cualquier perspectiva traductiva en niveles teóricos, sirviendo además de gran ayuda en la aplicación práctica de dichas teorías. El concepto de equivalencia, tan manido pero asimismo tan básico en los estudios de traducción ocupará los siguientes epígrafes, tratando igualmente temas íntimamente relacionados con la equivalencia como los conceptos relativamente recientes de invariante traductiva, norma inicial, dominante, y otros que tanta luz han arrojado sobre nuestro tema de estudio, y sobre su definición como teoría de la traducción, estudios de traducción, traductología, etc. Por último, expondremos nuestro modelo de análisis para el estudio que nos ocupará a partir del capítulo IV.

III.1 ESTUDIO INTERDISCIPLINAR DE LA TRADUCCIÓN.

Hasta el siglo XX la traducción se consideró siempre desde una perspectiva casi exclusivamente filológica. Con el advenimiento de la lingüística como disciplina independiente comenzaron a observarse relaciones profundas entre ésta y la traducción. En la primera mitad de nuestro siglo, con la introducción primero del formalismo ruso y luego del estructuralismo, la teoría de la traducción continuó conformándose con un carácter marcadamente lingüístico; la teoría de la comunicación trajo después consigo la adopción de la sociolingüística y la psicología como disciplinas hermanadas. Campos de reciente fundación como la estadística léxica y la etnografía han dedicado parcelas de su ámbito de estudio a la traducción. Hoy en día disciplinas tan modernas y específicas como la estilística comparada, la literatura comparada, la semántica, la gramática transformacional, las teorías comunicativas y la de sistemas o la traductología son consideradas en relación con la disciplina que nos ocupa.

Por otra parte, diversos autores modernos se han decantado por una u otra tendencia o perspectiva tendentes todas ellas a la consideración de la teoría de la traducción como ciencia. Steiner entiende la traducción como parte del lenguaje en sentido genérico, a sus características psicológicas, si bien también incluye explicaciones lingüísticas, culturales, e históricas: no existe una teoría adecuada de la traducción, porque *"Human (language) speech may not be possible to analyze in terms of a scientific linguistics, because we do not know whether it is quantifiable and precise like science"*(1975: 110). Catford opina que en tanto en cuanto cubre cierto tipo de relaciones entre lenguas, la traducción debe ser considerada una rama de la lingüística comparada. La aproximación sociosemiótica de Eugene Nida encuentra una relación básica entre traducción, semiótica y sociología, mientras que Gerardo Vázquez-Ayora aboga por la consideración de la traducción como ciencia dependiente en gran medida de la lingüística, aunque en su tratado

sobre traductología se observan también referencias a otras disciplinas -sociología, semántica, gramática transformacional, etc.

Wittgenstein consideraba que aun pudiendo solventar los problemas específicos de la traducción, nunca encontraremos la llave del método sistemático para su solución. Mejor sería preguntarnos primero si la traducción es realmente un tema susceptible de ser teorizado. Pero para considerar el estudio de la traducción en niveles teóricos, habremos siempre de recurrir al lenguaje como fundamento de toda traducción, ya que es en su estudio donde pueden salir a la luz todas las funciones que le son propias a éste y, por ende, a la traducción.

Actualmente, la teoría de la traducción no se encuentra en condiciones de ser considerada una ciencia exacta, y no creemos que la situación cambie en el futuro: la traducción no podrá considerarse nunca una ciencia exacta debido a la subjetividad implícita como elemento esencial de cualquier manifestación artística, sea o no literaria, por lo que suscribimos la opinión de Wilk: *"It is pointless to try to make TS more scientific than is justifiable in view of its complex subject matter and methods available"*(1985: 25). Por otra parte, Robinson se muestra partidario de la consecución de un acuerdo entre contrarios tanto en la teorización como en la práctica, entre sentimiento y pensamiento, intuición y sistematización. En este acercamiento físico, la integración podrá verificarse con el concurso del cuerpo, especialmente del sistema nervioso, incluyendo tanto la selectividad sistemática del cortex cerebral como la intensidad autonómica de la amígdala. Lo que postula Robinson es, en otras palabras, una concepción dialógica no sólo entre sonido y sentido y no sólo entre el "yo" y "los otros", sino también entre teoría y práctica.¹ A esto hay que añadir la asunción de que la traducción de obras literarias, simplemente por ser un hecho del lenguaje y más específicamente del habla, es susceptible de variaciones en el tiempo y en el espacio, por no mencionar factores de tipo extralingüístico de toda índole.

¹ A este respecto, Lederer (1984) señala que el entendimiento entre los pueblos sólo puede nacer del diálogo y este diálogo, salvo raras excepciones, pasa hoy en día por la traducción.

Esta variación es similar cuando menos a las sufridas por el lenguaje en sus implicaciones psicológicas, sociológicas y cognitivas y tanto a nivel general como individual.

En opinión de Hartmann, *"One of the perennial difficulties in translation theory is that we do not have direct access to the act or process of translation, so we have to rely on indirect evidence in the form of the product or result of that process"*(1980: 52). Es decir, tenemos que buscar marcos metodológicos en los que sea posible el estudio de la traducción en directo, pero hasta lograrlo deberemos darnos por satisfechos con estudios sobre los resultados o productos traductivos. Por todo ello, la única vía hoy por hoy es, como afirma Rabadán, *"...adoptar un marco dinámico y flexible, compuesto por líneas de análisis generales que permitan organizar la información de modo que nuestras afirmaciones sean consistentes con los datos descriptivos"*(1990:208).

En cuanto a la vinculación con otras áreas del conocimiento, su interrelación con disciplinas tan dispares como la psicología, la sociología, las teorías del conocimiento o la teoría de sistemas, cabe afirmar que es bien patente; más aún con la lingüística comparada, la literatura comparada y la estilística comparada, por cuanto se incluyen dentro de un campo muy extenso y a la vez estrechamente relacionado con el objeto de la traducción. Como consecuencia de la lógica discursiva es coherente y oportuno considerar la traducción dentro -en primer término- del ámbito más general de las disciplinas humanas, pero también dentro del conjunto de disciplinas en un sentido más amplio, así como considerarla participante en las distintas relaciones entre todas ellas.²

Leech expone el alcance de la variación estilística que, como apuntábamos anteriormente, ha sido retomado por numerosos estudiosos de la traducción como componente indispensable de cualquier estudio, especialmente descriptivo. A este respecto, Leech (1977) puntualiza que las traducciones ayudan a establecer la

² Roy Harris (1987) apunta que en toda esta teorización sobre la traducción -que él denomina «anti-traducción», puesto que legitima la autoridad de las llamadas lenguas «standard»- se olvida un aspecto muy importante: existen muchas personas en el mundo (más de la mitad de la población total) que manejan más de dos lenguas y algunas mezclas de ellas.

existencia de algunos conceptos compartidos por varias lenguas: si de hecho explicáramos cómo se traduce adecuadamente de un idioma a otro mediante estos conceptos, podremos defender su existencia como «universales lingüísticos». Shadrin (1984) afirma que la teoría de la traducción y la estilística comparada son dos disciplinas filológicas que comparten una misma base metodológica: la comparación de material lingüístico y literario en el nivel contextual. La investigación de la estilística comparada utilizando la traducción no es únicamente una disciplina estilística (microestilística), sino macrolingüística, ya que toma en consideración tanto factores lingüísticos como extralingüísticos, i.e., estudios sobre literatura, historia, cultura, etc.³ Sin embargo, el mismo autor afirma más adelante que aunque ambas disciplinas, teoría de la traducción y estilística, comparten material, métodos y objetivos -la construcción de un modelo de traducción semántico y estilístico- la teoría de la traducción toma en cuenta no solamente factores estilísticos, sino también muchos factores extralingüísticos, por lo que ambas disciplinas deberán ser consideradas como ámbitos de estudio totalmente independientes.⁴

Delisle sostiene que las categorías de la estilística comparada (y particularmente los pretendidos "procedimientos" de traducción) se revelan inoperantes en el momento de la exégesis y la reexpresión de un mensaje. Y esto porque *"la traduction de la langue est un exercice comparatif, la traduction de textes, un exercice interpretative"* (1980: 92). En otras palabras, el marco del estilista comparatista es descriptivo y normativo; el del traductor, interpretativo y comunicativo. Por ello, Delisle considera que una teoría de la traducción debe reunir tres características: tener por objeto el sentido de los mensajes, situarse en el plano del discurso y no exclusivamente en el de lengua y dar cuenta de la dinámica de la actividad traductora y no únicamente de su resultado.

³ Fedorov también opina que la teoría de la traducción como disciplina lingüística se ocupa sobre todo de los hechos estilísticos.

⁴ No obstante, la estilística ha servido según Pergnier (1981) para establecer una aproximación coherente y estructurada a las técnicas de traducción, así como para favorecer la traducción de calidad frente a las mediocres.

Hatim y Mason (1990) otorgan gran importancia a la estilística en el estudio de la traducción, proponiendo su propia categorización del estilo, dividida en variedades relacionadas con el usuario y con el uso. También Hirsch llega a la conclusión de que el estilo es parte fundamental del significado actualizado: *"If style... is defined as the system of linguistic traits which participate in higher-level meanings... One simply begs the question at issue to define style in advance as actualized meaning"*(1976: 59). Matizando, Birch y O'Toole (1988) señalan que el estilo funciona a dos niveles: como clasificador de un texto frente a otros y como factor personalizador, mientras que según Ohman (1964), el último objetivo de la estilística no debe apuntar a las descripciones formales sino converger en la interpretación crítica y semántica de textos: *"Stylistics is the study of literary language for the purpose of showing how it is related to the internal organization of literary texts, how the text is made to cohere into one unit and how the elements of this unit are brought to one's notice"*(Hasan 1971: 322).

Con todo y según Toolan (1990), si bien las formas de selección y sistematización de la estilística son parte de un proceso racional, todavía no constituyen, en sentido estricto, un método, Toolan defiende la necesidad de una descripción gramatical inicial haciendo uso de una gramática descriptiva capaz de caracterizar los rasgos ("superficiales") y estructuras en un texto con una cierta selección. Entre estos rasgos, Toolan considera fundamentales el aspecto progresivo, los pronombres personales de tercera persona, los demostrativos y los conectores causales, ya que poseen formas superficiales muy diversas y contribuyen en gran medida y con funcionalidad a la construcción de ideas, juicios y perspectivas en todos los textos. No obstante y refiriéndose a la supuesta relación de la estilística con otras disciplinas, Cureton matiza: *"...the use of psychological and psycholinguistic evidence in stylistic analysis remains problematic -though by no means intrinsically valueless"*(1985:426).⁵

⁵ Citado por Toolan 1990, 309.

Bell mantiene un punto de vista de la traducción muy relacionado con la semántica al proponer una clasificación de las correlaciones de los textos traducidos y los originales desde el punto de vista del significado: préstamo, calco, traducción literal, transposición, modulación y equivalencia. En el mismo trabajo se exponen varios acercamientos importantes al problema del significado, subrayando como primera misión del traductor la de comunicar ideas y significados, relegando a un segundo término las precisiones estilísticas, pragmáticas o históricas.⁶ Todo esto no impide que Leech considere la semántica como una aspirante a ciencia más que una ciencia, dado que el contextualismo, en el que se han basado muchos estudiosos del lenguaje y la traducción, se apoya básicamente en la intuición, lo que no confiere a la semántica un carácter muy científico: *"Mientras la validación se base en la intuición, hay que reconocer que la semántica conceptual necesita de una "deferente dilación de incredulidad" por parte de los que la estudian; por lo que se me alcanza, esto es un sacrificio que a muchas personas de talante empírico les parece muy difícil realizar"*(1977: 114). Por su parte Schogt opina que la exigencia literaria reduce la importancia de la semántica considerablemente: *"Mientras la descripción semántica busca lo que es generalmente válido y sistemático, la traducción literaria requiere el análisis del idiolecto del texto original, no sólo desde un punto de vista semántico, sino también respecto a todos los índices intencionales y no intencionales que se consideran importantes en el texto"*(1991: 202).⁷ Rabin también hace su aportación en la cuestión de la relación entre semántica y traducción, al afirmar que podemos establecer las estructuras de los campos semánticos, así como los sistemas morfológicos, fonológicos, sintácticos mediante el estudio de las oposiciones y los contextos. Por lo demás el modo más frecuente de representar las unidades semánticas de una lengua A en otra B es la aproximación.

⁶ También Nida (1964) mantiene que el estudio de la equivalencia semántica entre las lenguas es uno de los requisitos previos esenciales para un correcto enfoque de la traducción.

⁷ Vid. Schulte y Biguenet (eds.) 1992.

Levinson define la pragmática como *"el estudio del papel que desempeña el contexto en el significado del hablante (o del enunciado)"*(1989: 21). La semántica no es autónoma respecto a la pragmática, proporcionando esta última parte de la información de entrada necesaria para una teoría semántica. En relación con la pragmática, el autor sostiene que existen cuatro áreas con futuro: la lingüística aplicada, el estudio de la interacción entre hombre y máquina, el estudio de las dificultades comunicativas en la interacción cara a cara y el de las dificultades cuando no se habla cara a cara. De acuerdo con Levinson, cualquier teoría lingüística debería incorporar la pragmática como un componente en la teoría integrada general, aunque también reconoce que el establecimiento de una ciencia del lenguaje global y verdadera está aún lejos de ser una realidad. Delisle adopta una actitud similar; teniendo en cuenta que *"El análisis del discurso como método de traducción intenta probar la posibilidad y la necesidad de hacer surgir las características del proceso cognitivo de la operación traductora y desmontar, con fines pedagógicos, los movimientos complejos de tal «gimnasia mental»"*(1980:18), cree que los teóricos de la traducción deben tener en cuenta los aspectos pragmáticos del proceso traductivo, además de los puramente lingüísticos, es decir, los complementos cognitivos y situacionales. También para Hatim y Mason la disciplina pragmática debe jugar un papel fundamental en los estudios de traducción:

Large-scale empirical analysis of «what is going on» in texts and translated texts, conducted on similar principles to those of conversational analysis, would be a useful contribution to translation studies, and indeed different interpretations of pragmatics could also be evaluated on the basis of their applicability to translating activity. (1990: 81)

Por último, también Hurtado aboga por el conocimiento de los contextos situacional, cognitivo y socio-histórico en la práctica traductiva.

Ljudskanov cree que debiéramos intentar una descripción matemática, o científica de la actividad del traductor. Según su teoría semiótica, al análisis profundo de la estructura de las lenguas le sucedería una descripción de dichas estructuras mediante algoritmos, con el objeto de establecer correspondencias interlingüísticas y poder llegar a la concepción final de algoritmos polilingües de traducción mecánica. Sin embargo Nida se muestra contrario, ya que el significado no se limita a palabras o retórica, y el traductor *"must recognize that within any text objects and events may likewise have meaning, as a result of cultural presuppositions and value systems"*(1985: 121), en un acercamiento sociosemiótico.

Ortega y Gasset demuestra una visión marcadamente sociolingüística del lenguaje cuando defiende el hecho de que no sólo hablemos sino también pensemos en una cierta lengua, y que nos conduzcamos intelectualmente dentro de los límites establecidos por nuestro destino verbal.⁸ Marcellesi y Gardin, sociolingüistas de reconocido prestigio, proponen separar un subgrupo de la sociolingüística y denominarlo lingüística diferencial o social, ocuparlo en las conductas lingüísticas colectivas peculiares de los distintos grupos sociales y caracterizadas por una actividad lingüística común, e implicadas en un proceso histórico. Sin embargo autores como Kristeva consideran a este respecto que

Los recursos a teorías paralingüísticas o a las creaciones de entornos especializados de la lingüística (sociolingüística, psicolingüística, etc.) cuyo destino es subsanar los vacíos de la(s) teoría(s) pueden con todo conducir sólo a subrayar los vacíos, si se cultivan esos entornos sólo como subconjuntos de la(s) teoría(s) y con el único fin de confirmarla(s). (1971: 9)⁹

⁸ Vid. Schulte y Biguenet (eds.) 1992.

⁹ Citado por Marcellesi y Gardin 1979, 366.

Junto a éstos, gran parte de los teóricos actuales de la traducción consideran igualmente que la historicidad y las variedades estilísticas están estrechamente ligadas a la disciplina sociolingüística.

Bell afirma que para analizar el proceso traductivo debemos utilizar la psicología en sus estudios de percepción, proceso de información y memoria (ciencias cognitivas) y también la psicolingüística y la sociolingüística. Abundando en el estudio de los procesos traductivos, Krings propone *"Investigation as a groundwork for a psycholinguistic theory of translation; a theory that will be necessary to overcome that notorious deficiency of traditional translatology mentioned above...Thinking-aloud techniques is a type of concurrent probing as opposed to different types of retrospective probing"*(1987: 159-175). Existen, no obstante, opiniones no tan optimistas sobre el análisis de los procesos traductivos. Steiner (1975) sostiene que aunque es posible analizar muchos puntos con cierta confianza, los hechos que subyacen a la transferencia lingüística, la neurofisiología del bilingüismo y al pensamiento interlingüístico escapan a nuestra comprensión.

Lefevere parte de la teoría literaria para tratar de explicar que tanto la escritura como la re-escritura (incluida la traducción) de literatura están sujetas a unas limitaciones; del mismo modo, la interacción entre ambos tipos es responsable no solamente de la canonización de determinadas obras sino también de la evolución de una literatura dada. Para este autor, la traducción se realiza bajo las limitaciones impuestas al original en un cierto momento histórico, y realiza una función de subversión y transformación de la poética e ideología dominantes: *"The polysystem hypothesis may help integrate theory and practice: a knowledge of the way in which literary polysystems evolve may be conducive to attempts to actively influence that evolution as well as to describe it"*(1981a: 59), ayudada además por otras formas de re-escritura, lo que explica la razón por la cual debe ser estudiada junto a otras formas de re-escritura.¹⁰ Con

¹⁰ En este sentido, Munteanu (1986) afirma que en las obras de autores antiguos y modernos de alto nivel se vislumbra una necesidad de [poseer] las

el abandono por parte de las teorías literarias actuales de una única forma válida de lectura, las semejanzas entre crítica literaria y traducción se hacen, según el autor, más evidentes. Por ello, Lefevere continúa: *"Study of existing translations of literature may well result in a kind of «historical grammar»...that might inspire the translator to test his own creativity against that of others and, in so doing, to exercise it to the fullest extent compatible with the contrast of his or her system, his or her time"*(1981b: 78). Lefevere aboga por la unión de la teoría de la traducción y una nueva literatura comparada que proporcione un equilibrio al análisis contrastivo como materia puramente lingüística. La traducción representaría además una ayuda importante en el campo de la literatura comparada: señala las estrategias utilizadas por una determinada cultura para admitir, integrar, rechazar o negar las posibilidades que otra cultura ofrece, descubriendo además las funciones de la literatura traducida, dentro del marco de la literatura adscrita a una determinada cultura nacional. De la misma opinión, Octavio Paz sostiene que al igual que la literatura cumple una función específica del lenguaje, así la traducción es una función específica de la literatura.¹¹

Hasta aquí las relaciones de la teoría y la práctica traductiva con otras disciplinas afines y no tan afines a ella. Desde nuestro punto de vista, todas las opiniones reseñadas anteriormente deben ser tomadas en consideración, si bien hemos de advertir que contando con los límites y objetivos de este trabajo la inclusión de todos los puntos de vista pueda ser cuando menos una tarea inabarcable:

Außerdem müssen für das wissenschaftliche
Verständnis des Übersetzungsprozesses alle
Gebiete der systematischen Geistes- und
Socialwissenschaften, Linguistik,

culturas de los países pequeños, un espíritu hegemónico, en ocasiones un vanidoso imperialismo cultural -practicado por grandes países con fama artística, ignorando las literaturas de los países pequeños o medianos, considerándolas con indiferencia o estimándolas actos de fútil repetición.

¹¹ Vid. Schulte y Biguenet (eds.) 1992.

Sociolinguistik, Psycholinguistik, Textlinguistik, Sprachakttheorie, Geschichte, Kommunikationswissenschaft und die Sprachspieltheorie Wittgensteins, herangezogen werden. Neuerdings kommt noch die Kognitionspsychologie dazu, ihr Vordringen ist besonders auf dem Gebiet der Problemlösungsforschung und der künstlichen Intelligenz zu beobachten. (Wilß 1987: 147)¹²

Saint-Pierre destaca la concepción tradicional de la traducción: "*La transparence du langage et la réification du texte en produit sont donc deux aspects de la théorie classique de la traduction*"(1982: 260). Para él la traducción implica en esencia un triple carácter. Primero, explicita las intenciones del autor y por ello entra en el ámbito de las ciencias humanas; en segundo lugar, presenta un punto de vista sobre el texto traducido, lo que remite a las ciencias naturales; finalmente, es un texto, lo que le confiere el carácter de realidad material. La reflexión de Saint-Pierre nos remite al carácter interdisciplinario de los estudios de traducción y a la autonomía que deben mantener estos estudios con respecto a otras áreas de conocimiento que, si bien se interrelacionan con ellos, no constituyen de ningún modo el punto de partida desde el que se proyecta la traducción, sino más bien ayudas para una mejor comprensión teórica de ésta y para su desarrollo descriptivo y aplicado.

Sin embargo, no debemos ignorar por obvio que la traducción mantiene una estrecha relación con el lenguaje (como indican autores como Steiner y Halliday), aunque esto tampoco signifique que los estudios de traducción hayan de subordinarse a la

¹² Lo que en castellano significaría aproximadamente: "Además, para un entendimiento científico de los procesos traductivos, debemos tener en cuenta todos los ámbitos de las ciencias sistematizadas de índole humana y social, la lingüística, sociolingüística, psicolingüística, lingüística textual, teoría de los actos de habla, historia, ciencias de la comunicación y la teoría de los roles del lenguaje de Wittgenstein. Recientemente se ha producido el advenimiento de la psicología cognitiva, cuya tarea se centra en la investigación sobre la resolución de problemas y la inteligencia artificial".

teoría del lenguaje. Para García-Landa, la práctica de la traducción demuestra que el habla, tanto oral como escrita, constituye la manifestación social esencial del lenguaje y que puede ser objeto de una ciencia, la psicología.¹³ La ciencia de la traducción o traductología comienza, pues, proponiendo modelos de la percepción o comprensión del lenguaje. El modelo propuesto por este autor trata de facilitar la comprensión de problemas tales como la diferencia entre la significación semántica de las palabras (meaning, Bedeutung) y lo que los hablantes quieren decir, cómo pueden los sujetos hablantes comprender el sentido intenido por la intencionalidad subjetivo-psicológica de sus interlocutores y cuál es el objeto de esa comprensión.

Seleskovitch (1984) advierte que debemos partir de un hecho: no es lo mismo traducir un texto que una lengua; llegaremos entonces a la conclusión de que en la comunicación intralingüística también se produce un acto de traducción, puesto que comprender el sentido de un enunciado no será lo mismo que comprender la suma de sus partes.¹⁴ Es decir, el manejo de la lengua es reflejo y el sujeto hablante no comprende esencialmente más que su querer decir, debiendo considerar como excepcionales aquellos casos en que se produce una selección deliberada de términos o matices. No obstante, el oyente sí puede aprehender aspectos no deliberados del habla. Para esta autora, la traductología se basa en los actos de habla auténticos para definir el concepto de sentido; llega así a una traducción reveladora de los principios del funcionamiento del lenguaje y, postulando su universalidad, propone un modo operativo de la traducción. En la misma línea de razonamiento, Hurtado (1990) sostiene que la relación entre las formulaciones lingüísticas y el sentido actualizado es un punto fundamental de la ciencia del

¹³ Vid. Mariano García-Landa, "La teoría de la traducción y la psicología experimental de los procesos de percepción del lenguaje", *Estudios de Psicología* 19-20 (1985): 173-193. [Traducción con modificaciones y adaptaciones del artículo "La theorie du sens", publicado por la *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 15, núm. 3, julio-septiembre de 1981.]

¹⁴ Las investigaciones llevadas a cabo ponen de manifiesto -según Seleskovitch y Lederer (1984)- que la lingüística y la traducción son dominios limítrofes aunque no superponibles. También señalan que es un error estudiar las lenguas fuera de situación.

lenguaje, siendo también la clave para el análisis de la fidelidad y de la invariante en traducción.

Bell (1991) enmarca la traducción en las categorías *Applied Linguistics* y *Language Study Series*. Para el autor, lingüística y psicología deben marchar al unísono ya que la negociación del significado es, además de sociolingüístico, un fenómeno psicológico. Considera tres aspectos de máxima importancia: establecer un modelo que no sea tan sólo una invención teórica o un principio explicativo del fenómeno, sino también una forma de evaluación de las traducciones; un significado que incorpore lo personal y lo pragmático en lo ideacional y textual, y una memoria que constituya el test último de la interpretación metafórica, neurológica y dependiente del contexto. Bell afirma además que apoyándonos en técnicas de psicología, la combinación de inducción más deducción puede resultar la metodología más reveladora.

Como muy bien establece Rose, *"Translation is both a process and a product. Translation is both a subject for research and an aid to research. Translation is both data on creativity and a creative work"*(1977: ii). Por ello, no debemos contentarnos con establecer un único punto de partida para los estudios de traducción, es decir, la traducción debe estudiarse desde la teoría y también desde la descripción y la práctica: *"What we need is... a systematic scientific branch, seen as an inherent component of an overall discipline of translation studies, based on clear assumptions and armed with a methodology and research techniques as explicit as possible"*(Toury 1985: 17).¹⁵ Tampoco podemos pretender convertir los estudios sobre traducción en una ciencia exacta, puesto que desde cualquier perspectiva la traducción es un acto creativo que, al igual que el lenguaje, no puede ser encorsetado en armaduras estructurales al modo de las ciencias exactas.¹⁶ Robinson (1990)

¹⁵ A este respecto, Ortega consideraba que la traducción era un género literario aparte, con sus propias normas y objetivos. La traducción -para él- no es la obra, sino un camino hacia ella.

¹⁶ Y esto, de acuerdo con Rabadán (1991), porque no existe modelo alguno, al no haberse realizado todavía auténticas investigaciones en los campos relacionados con la traducción como la sociolingüística, la semántica y el análisis del discurso. Tampoco el funcionamiento del cerebro humano está claro en lo referente a la producción y el proceso de los mensajes lingüísticos.

introduce el elemento subjetivo como esencial al acto traductivo y aboga por una concepción dialógica tanto entre sonido y sentido como entre teoría y práctica. Este autor relata que James, psicólogo pragmático, quiso llevar el lenguaje al reino de la subjetividad en The Principles of Psychology (1890), lo que había sido desde la Edad Media hasta nuestros días considerado como diabólico por los pensadores científicos: "*Die Bedeutung eines Wortes ist seine Gebrauch in der Sprache*"(James 1890: 43).¹⁷

Desde nuestro punto de vista y después de este somero repaso a algunos puntos de vista actuales sobre la traducción, las teorías lingüísticas resultan totalmente contradictorias, ya que intentan establecer estructuras distintas, superficiales y profundas, en sistemas distintos y a la vez aceptan la posibilidad de la traducción, es decir, colocan en primer lugar los sistemas cuando es claro que en traducción tratamos con el habla, lengua en acción, y no con la norma, sistemas lingüísticos cerrados. Las aproximaciones lingüísticas como la de Nida y las fundamentadas sobre la traductología como la de Seleskovitch tienen algunos puntos en común: en ambas la traducción trata de buscar la equivalencia entre signos lingüísticos en situación y también en ambas los diversos componentes del enunciado global traducido se refieren no sólo al contexto inmediato sino también al conjunto de factores extralingüísticos que condicionan la enunciación y el mensaje. Pero, como sostiene Pergnier, juzgamos imposible el funcionamiento del habla sin el concurso del sistema. Por tanto, debemos realizar la teorización de la traducción desde la experiencia práctica, pero sin olvidar desarrollar otras áreas lingüísticas, i.e., la norma.

Tampoco las teorías conceptuales explican los procesos traductivos en su totalidad, ya que si bien introducen el contexto o situación, el conocimiento consciente de hablante y oyente es la base sobre la que establecen las pautas del proceso traductivo, cuando hoy se puede afirmar con gran seguridad que, como oyentes, no somos casi nunca conscientes de las estructuras superficiales, ni

¹⁷ Que en castellano sería aproximadamente: "El significado de una palabra viene dado por su uso en la lengua".

siquiera de las semánticas de los sentidos entendidos por el querer decir del hablante.

Según Rabadán, en la mayoría de los enfoques modernos se dan las siguientes características: el texto se considera objeto de comunicación, incluyendo componentes interactivos externos al material lingüístico que conforma la realidad textual; insuficiencia de los parámetros intertextuales para explicar las relaciones interpersonales establecidas (entrarían otros factores sociolingüísticos y semióticos como el medio, la historicidad o el campo) y, por último, la concepción del texto como un todo unitario, construido según unos principios estructurales e incluyendo los aspectos tradicionales de la lingüística y las dimensiones pragmática y comunicativa. Aunque las teorías comunicativas hayan sido en general más realistas en la explicación de los procesos traductivos mediante la incorporación de disciplinas como la pragmática y la semiótica, quedarán igualmente inválidas hasta no verse sustentadas por estudios de carácter psicológico, neurológico y afines, que ayuden a explicar los mecanismos de comprensión y producción del lenguaje y, en especial, de la traducción en el cerebro humano: *"los fallos principales de las teorías, hasta la fecha, aparte de la carencia generalizada de una noción de equivalencia es que son normativas, estáticas y a-históricas"* (Rabadán 1991: 58). Y esto porque, en primer lugar, las teorías han sido diseñadas sin una visión generalizada de la traducción en conjunto como manifestación interdisciplinar y atemporal y, en segundo lugar, porque las teorías no son más que partes de una disciplina global, autónoma e independiente, aunque interrelacionada con otras disciplinas, que debería incluir estudios descriptivos y aplicados. Por tanto, más que una teoría o modelo, deberíamos adoptar una perspectiva más amplia, un acercamiento que incluyera una jerarquía de relaciones similar a la presentada por Toury.

Retomando las definiciones propuestas por Bell, una teoría es una explicación de un fenómeno, la percepción de orden y sistema en algo observado. En cambio, un modelo es una representación externa -más que interna- de la explicación, una realización de la teoría. La teoría compete al ámbito explicativo de

los procesos traductivos, mientras que el modelo entra de lleno en la rama descriptiva de los fenómenos. A estos dos conceptos habrá que añadir una tercera sección: los estudios de traducción dedicados a la aplicación de la teoría y los modelos a los diferentes fenómenos traductivos específicos. Sin embargo para que esta organización funcione, debe operar en ambas direcciones y no sólo partiendo de la teoría para morir en los estudios aplicados; es decir, debe practicar un acercamiento interactivo y "en cascada".

Una vez establecido el marco de actuación en el que se desarrollará este estudio, no podemos pasar por alto algunos conceptos de máxima importancia como la noción de equivalencia y la unidad de traducción. Antes de esto, no obstante, creemos necesario dedicar las próximas páginas a intentar delimitar aún más nuestro concepto de traducción así como la función de la persona del traductor, para finalizar el capítulo estableciendo ya los parámetros metodológicos de actuación por los que se regirá nuestro actual trabajo.

III.2 DEFINICIÓN DE LA TRADUCCIÓN.

Aunque desde tiempos antiguos se haya intentado definir el concepto de traducción, hasta nuestro siglo y, en particular, la segunda mitad de éste, no se han establecido definiciones de la traducción realistas y prácticas. Por ello, nos centraremos en los autores pertenecientes a esta última generación de estudiosos de la traducción que comenzaron a observarla desde un punto de vista interdisciplinar, autónomo y científico.

Vinay y Darbelnet definen la traducción como *"le passage d'une langue A à une langue B pour exprimer une même réalité"*(1958: 88), mientras que Catford afirma que la traducción constituye *"the replacement of textual material in one language (SL) by equivalent textual material in another language (TL)"*(1965: 20). Es decir, en el primer caso se considera la traducción como un hecho de norma y no de habla. En cuanto a la segunda, sólo incluye textos en su definición de traducción y lo restringe a un hecho material sin ninguna otra implicación. Además, ambas concepciones se basan en la consideración de la traducción únicamente como resultado final, sin considerar el proceso.

Vázquez-Ayora se apoya en la gramática generativo-transformacional tan en boga en los años setenta y sostiene que *"El procedimiento traductivo consistirá, pues, en analizar la expresión del texto de Lengua Original en términos de oraciones prenucleares, trasladar las oraciones prenucleares de Lengua Original en oraciones prenucleares equivalentes de Lengua Término y, finalmente, transformar estas estructuras de Lengua Término en expresiones estilísticamente apropiadas"*(1975: 50). Observamos claramente que el autor sigue influido por la estilística comparada y cae en los mismos errores de ésta al considerar que la traducción se realiza desde la norma (desde las oraciones prenucleares) y no desde el habla. Por otra parte, denomina Lengua Original a la lengua desde la que se parte cuando todos sabemos que todas las lenguas son originales y no cabe la distinción entre textos originales (de partida) y no originales (de llegada). Aunque la de Vázquez-Ayora no es una definición de la traducción en sentido estricto puesto que

se centra en el proceso traductivo, parece que más que una explicación del proceso fuera una recomendación prescriptiva para los futuros traductores.

Basándose en la distinción entre significado, designación y sentido, Coseriu defiende que *"el cometido de la traducción, desde el punto de vista lingüístico, es el de reproducir, no el mismo significado, sino la misma designación y el mismo sentido, con los medios (es decir, en rigor, con los significados) de otra lengua"*(1977:221).¹⁸ Seguimos sin tener una definición realista y amplia de la traducción. Ahora, Coseriu se limita al cometido de la traducción desde el punto de vista estrictamente lingüístico y no a la explicación del concepto de ella. No obstante, sus nociones de sentido y designación han impulsado a otros autores en esta dirección.

Para Ladmiraal la traducción se define como *"une operation de métacommunication assurant l'identité de la parole à travers la difference des langues"*(1979: 223), y propone los «théorèmes pour la traduction» que explicarían conceptos importantes como la práctica semiótica, la lectura-interpretación, la re-escritura, los mecanismos de *feed-back* hermenéutico, la mediación hermenéutica, las decisiones en traducción, etc. Por su parte, Meschonnic señala la no-transparencia de la traducción respecto al original por razón de la historicidad del texto a traducir. Aunque la definición de Ladmiraal es un tanto vaga, no deja de subrayar aspectos importantes como la característica comunicativa de la traducción y su pertenencia al campo del habla apoyado en el uso de la norma. La de Meschonnic no es una definición en sentido estricto de la palabra, pero añade la historicidad como rasgo fundamental de la traducción.

Nida y Taber defienden que la traducción es *"the reproduction in a receptor language of the closest natural equivalent of the source language message, first in terms of meaning, and second in terms of style"*(1969: 11), señalando que el

¹⁸ Los conceptos de «significado», «designación» y «sentido», según Coseriu, se mencionaron anteriormente en la sección 1.2.4. En la misma línea, aunque sin concretar tanto como Coseriu, García-Yebra (1981) define traducir como la reproducción del contenido textual, y no de las estructuras formales.

equivalente natural más cercano no deberá basarse en la correspondencia de formas sino de funciones. La aportación de Nida y Taber es fundamental puesto que los autores son los primeros en definir la traducción en términos de equivalencia funcional y en un marco eminentemente comunicativo, aunque el término reproducción sea quizá algo pobre para definir la traducción y sigan considerándola como un hecho de norma y no de habla.

Pergnier habla de la fidelidad de la traducción como función no solamente del significado de las palabras, sino como una intersección de referencias situacionales, y sostiene que la operación traductiva consiste en llevar «contenidos de sentido» propios de mensajes particulares y no en una búsqueda de equivalencias entre unidades pertenecientes a dos lenguas en tanto que tales. Por su parte, Margot la define como "*reproduire l'agencement de message original par un agencement équivalent et non identique*"(1979: 47). Podemos concluir que, en el caso de Pergnier, la definición va adquiriendo unos tonos más acordes con la realidad al introducir la situación, los contenidos de sentido en lugar del significado abstracto de las palabras y los mensajes particulares. En cambio Margot continúa en la línea de la diferenciación entre el mensaje original y el reproducido, aunque subraya con acierto el concepto de la no identidad tan valioso en estudios posteriores.

Steiner escribe que traducir significa partir de lo que ha estado silenciado hacia lo que está vivo, desde la distancia a la proximidad y afirma que el modelo esquemático de la traducción es aquél en el que "*a message from a source-language passés into a receptor-language via a transformational process*"(1975: 28). El de Steiner es un punto de vista comunicativo, incluyendo el proceso y cortando con la distinción entre la lengua 1 y la 2 en términos de originalidad o creatividad. Por otra parte, según Delisle traducir es "*un savoir-faire (interpréter et réexprimer) reposant sur un double savoir (linguistique et encyclopédic)*"(1980: 236), es decir, este autor hace reposar su definición sobre el hecho práctico de la traducción y sobre los conocimientos del traductor en niveles teóricos. Además otorga gran importancia a la interpretación y la re-expresión de los

mensajes.¹⁹ En la misma línea, Seleskovitch y Lederer sostienen que toda teorización que no toma en consideración más que los significados está incapacitada para dar cuenta de las modalidades operativas de la traducción humana. O lo que es lo mismo, deberemos tratar de elaborar definiciones que contemplen el proceso traductor humano, mediante la sustitución de los significados abstractos por el sentido de los mensajes particulares inscritos en situaciones comunicativas concretas.²⁰

Llegados a este punto, quizá nos interese exponer los puntos que debería incluir una definición de la traducción. Para ello, debemos distinguir con Bell entre la traducción (en abstracto), una traducción concreta y traducir.²¹ Centrémonos, pues, en una definición amplia de traducción. Ésta debe contemplar los aspectos lingüísticos y extralingüísticos de la traducción oral y escrita. Para organizar estos aspectos recurriremos a las tres macrofunciones del lenguaje (Halliday 1978), ideacional, interpersonal y textual. Entre las características extralingüísticas encontramos los aspectos pragmáticos que nos confiere el contexto situacional (Hatim y Mason 1990) y los semióticos, que se obtienen a partir de las relaciones entre los signos lingüísticos y no lingüísticos (Barthes, Hatim y Mason 1990).

Dentro de la función ideacional entrarían todos los aspectos fisiológicos y psicolingüísticos relacionados con los conocimientos lingüísticos y no lingüísticos necesarios para crear e interpretar mensajes. La función interpersonal contendría las variables

¹⁹ García-Landa (1985) propone que traducir consiste en hablar para rededir lo ya dicho por otro, por oral o por escrito, en un primer acto de habla. Es algo parecido a la opinión de Delisle, pero García-Landa otorga implícitamente predominancia al mensaje de la lengua fuente o base, quedando el mensaje traducido como una mera copia; algo que no se sostiene si hablamos de interpretación de mensajes en situaciones únicas.

²⁰ Toury (1985) defiende que las traducciones son hechos de un sólo sistema, el sistema receptor, por lo que el estudio de las pseudotraducciones es tan legítimo como el de las traducciones genuinas dentro de los estudios de traducción.

²¹ Tal distinción ha sido mencionada con anterioridad en el capítulo II, apartado II.8. Marcellesi y Gardin (1979) proponen una distinción similar dentro del campo del lenguaje. Así la facultad lingüística sería un utensilio, la actividad lingüística un trabajo humano y el reflejo de la actividad lingüística un conocimiento, más o menos ideologizado y empírico o científico.

sociolingüísticas sin las cuales no sería posible el entendimiento, es decir, el componente comunicativo del lenguaje. Asimismo se encontrarían dentro de esta función los aspectos extralingüísticos de la comunicación humana realizada como actos de habla, tomando en consideración aspectos pragmáticos como las implicaturas, presuposiciones, las máximas de cooperación de Grice, aunque pienso que no siempre se cumplen. Por último, existen los elementos textuales, co-textuales y contextuales que confieren coherencia y cohesión a los mensajes expresados como textos.²² Además, como he mencionado anteriormente, se darían aspectos semióticos originados por la relación entre signos lingüísticos y extralingüísticos que implicarían tanto la función interpersonal como la textual.

Por todo lo anterior, una definición de traducción realista debe tener carácter comunicativo e incluir aspectos como el mensaje, el carácter interpretativo y creativo de los contenidos de sentido, el acto de habla. Igualmente, deberá contener aspectos relacionados tanto con el proceso como el resultado y también el texto. La traducción es, pues, *el proceso y resultado de la transformación de mensajes mediante la interpretación de sus contenidos de sentido a partir de un código 1 (que puede ser, en nuestro caso, una lengua 1 -base, fuente o de salida-)*²³ *y la posterior re-creación de éstos contenidos de sentido (nunca idénticamente) en otro código 2 (que puede ser del mismo tipo -aunque no necesariamente idéntico- que el código 1, en el caso de traducciones intrasemióticas o no serlo, en traducciones intersemióticas; en nuestro caso del mismo tipo como lengua 2 -final, receptora o de llegada-)*²⁴ *todo ello enmarcado en las*

²² Para Hatim y Mason (1990) el texto es una unidad cohesiva y coherente, compuesta por secuencias de elementos interconectados y encaminados a algún fin retórico global.

²³ No comparto en modo alguno la opinión de los autores que denominan «texto original» al texto en la lengua 1 y prefiero emplear otra terminología puesto que pienso que un texto 1 no es más original que un texto 2, desde el momento en que existen infinitas interpretaciones potenciales para cada texto, ya sea en lengua 1 o en lengua 2. Por la misma razón, empleo «re-creación» en lugar de reproducción. (Vid. Octavio Paz, sección II.1).

²⁴ Por traducción intrasemiótica, entiendo aquélla que se realiza con el concurso de un sólo código, ya sea textual, de sonido, de imagen, artístico, publicitario, etc., p.e. la traducción literaria. En cambio, la traducción

coordinadas particulares de un acto comunicativo (en nuestro caso, un hecho lingüístico-textual de habla) y una situación externa (para nosotros extralingüística) concretos y únicos.²⁵ En el caso de la traducción intralingüística, deberá suprimirse la diferenciación entre las lenguas 1 y 2, ya que dicha traducción se produce dentro de las coordenadas de un mismo sistema lingüístico: "Cuando aprendemos a hablar, estamos aprendiendo a traducir... Por ello la traducción dentro de una misma lengua no es esencialmente distinta de la [sic] entre lenguas" (Paz 1992: 152). Además, en el caso de la traducción literaria que nos ocupa en este trabajo, habría que aclarar el concepto de literatura para diferenciar este tipo de otras formas de traducción orales y escritas: "An objective description of what literature is could be: a body of symbolic objects expressed in human language, possessing textual qualities of a non-institutional, homiletical kind" (Van Peer 1991: 138).²⁶ Por tanto, la traducción literaria es la traducción inter- o intralingüística (en el caso de adaptaciones) de textos de tipo homilético.²⁷

Una vez diseñada la definición de traducción que nos guiará en el análisis, deberemos igualmente aclarar conceptos como la unidad de traducción, la equivalencia y la invariante traductora.

intersemiótica se refiere a la participación de dos o más códigos en los dos extremos de la traducción, como en el caso del doblaje o el lenguaje publicitario, o a la transformación del mensaje desde un código a otro, como en el caso de la adaptación de un texto literario en una creación cinematográfica o en una canción. Estas últimas traducciones con participación de varios códigos son denominados «modos complejos» por Cristal y Davy (1969), ya que participan de un «complex medium».

²⁵ Cuando hablo de «contenidos de sentido» me refiero a la concepción de Pernier según la cual la sustancia del mensaje en una situación concreta es lo que se traduce y no las significaciones abstractas de las lenguas. Además contemplo el punto de vista de Hurtado, para la que el sentido es la unión indisoluble entre el contenido y la forma.

²⁶ Para Van Peer, el discurso homilético se distancia de las preocupaciones cotidianas (económicas e institucionales) y proporciona potencialmente placer.

²⁷ Otra cuestión al margen es la aceptabilidad o adecuación de cada traducción según la finalidad, tipo de público al que se dirige o calidad según evaluaciones o juicios personales concretos.

III.3 UNIDAD DE TRADUCCIÓN.

En la realización de nuestro análisis que se llevará a cabo en el próximo capítulo, debemos plantearnos la elección de nuestra unidad de traducción con la finalidad de conferir una cierta coherencia y solidez a los resultados.²⁸ Para ello, señalaremos algunos puntos de vista actuales sobre las unidades de traducción. Primeramente, deberemos tomar en consideración el «parsing» o partición de diferentes pedazos de texto por razones de eficacia y simplificación. Por otra parte, no podemos realizar cortes de texto arbitrarios sin una justificación razonable en virtud de los parámetros que guiarán la interpretación y la re-expresión de dichos textos. Pero siempre deberemos evitar las confusiones entre unidades del lenguaje, unidades de la conversación hablada, unidades estructurales del texto como las sintácticas, unidades de interpretación, de re-expresión, etc.²⁹

En los comienzos de la lingüística, allá por el principio de nuestro siglo, Saussure comenzó sus estudios sobre el lenguaje y la ciencia lingüística. Saussure estableció su famoso signo lingüístico, consistente en un contenido y su correspondiente representación lingüística. Evidentemente, Saussure trabajaba dentro del campo de la semántica cognitiva, centrándose en el significado y haciendo caso omiso a las variables de intención, sentido, etc. Heger denominó «signème» al signo saussuriano y «sémème» a la parte actualizada de este «signème». Evidentemente, el signo de Saussure no puede en modo alguno servirnos como unidad de traducción, ya que no contempla variables fundamentales como sentido e intención y no pasa de la consideración del lenguaje como suma de significados individuales de las palabras, algo que hoy en día ha quedado algo anticuado: *"Thus the text must be viewed not as a chain of separate*

²⁸ Forster (1958) señala que la mayoría de los trabajos traductivos combinan diferentes métodos de acuerdo con la unidad básica de traducción.

²⁹ Incluso dentro del dominio de la traducción, como muy bien subraya Delisle (1980), debemos distinguir las «unidades textuales» de la pedagogía de la traducción, que no corresponden a las unidades de traducción definidas por la lingüística contrastiva ni a las categorías de la lingüística general (palabras, sintagmas, frases).

sentences, these themselves each a string of grammatical and lexical items, but as a complex, multi-dimensional structure consisting of more than the mere sum of its parts"(Snell-Hornby 1984:106).

Vinay y Darbelnet hablan de «unité de pensée», «unité lexicologique» y «unité de traduction», *"le plus petit segment de l'énoncé dont la cohésion des signes est telle qu'ils ne doivent pas être traduits séparément"*(1958).³⁰ Por su parte, Nida define las unidades de traducción como «meaningful mouthfuls»: *"The focus (unit) of translation should be on the paragraph and to some extent on the total discourse"*(1974: 102). Ambas concepciones estructuralistas no toman en consideración que los segmentos superficiales de los textos no implican necesariamente unidades de pensamiento, puesto que no existen criterios para delimitar las unidades a priori ya que deberíamos considerar intenciones y factores psicológicos y semióticos que son específicos de cada acto de habla. Además, no sabemos todavía con certeza cómo funciona el cerebro humano.

Siguiendo la línea semántica de Saussure y Heger, Toury que se apoya a su vez en la propuesta de Even-Zohar (1978), define los «textemas» como unidades lingüísticas de cualquier tipo y nivel que participan de las relaciones textuales y confieren ciertas funciones textuales al texto en cuestión. En abierta oposición a esta definición, autores como Delisle defienden que los niveles de los que se habla no son homogéneos, produciéndose pérdidas y distorsiones semánticas. Por otra parte, la suma de equivalencias parciales no asegura la equivalencia total del texto. Además, las unidades de transferencia no pueden dirigirse sólo hacia las funciones lingüísticas, sino que también debemos explicar las relaciones entre ambos textos.

Actualmente autores como Turner (1973: 146) piensan que la mínima unidad viva del lenguaje y de la literatura no es una palabra o modelo gramatical sino un acto de habla, en el que un hablante con su propio bagaje de experiencia, intereses y posición en una sociedad, elige preguntar, ordenar, aconsejar o influir en una

30 Vid. Hurtado 1990.

audiencia o establecer una relación amistosa en unas circunstancias particulares que sólo se comprenden en relación a otras circunstancias, es decir culturalmente, mediante un combinado lingüístico específico. En otras palabras, se considera que el hablante posee un cierto grado de libertad de elección del lenguaje según sus intenciones y situación dentro de un contexto lingüístico y extralingüístico dados. Aunque este punto de vista exprese la preocupación fundamental de los lingüistas y traductores de considerar el lenguaje y la traducción como un hecho eminentemente comunicativo, no nos sirve de mucho cuando se trata de llevar a cabo análisis traductivos, puesto que se trata de la unidad de lenguaje que no debemos confundir nunca, si bien guarda una estrecha relación, con la unidad de traducción.

Rabadán sostiene que la elección del texto como unidad de traducción conllevaría dificultades como la longitud excesiva, la indeterminación que imposibilita la aplicación de criterios formales y superficiales, las discontinuidades que se producen en el texto entre las representaciones lingüísticas y las estructuras semánticas, la falta de relación clara entre las estructuras textuales y los procesos cognitivos, la imposibilidad de separar la semántica y los factores semióticos que afectan al texto, la imposibilidad de explicación del texto en términos de secuencia lineal (por lo que tampoco son válidas las «lexies» o unidades de sentido propuestas por Barthes (1970: 20) y, finalmente, el hecho de que cada operación de transferencia esté determinada por las normas que parten del polo meta, haciendo que el texto sufra modificaciones según las coordenadas históricas.

Radó (1979) propone los «logemas», que son las unidades lógicas para la traducción. Rado distingue entre los de contenido, relacionados con categorías semánticas, los metalingüísticos, relativos a aspectos socio-culturales del texto, los formales, que incluyen cuestiones métricas y fonémicas y los suprasegmentales, dedicados al ritmo y los fenómenos prosódicos. La contrapartida, como muy bien afirma Rabadán, es el hecho de que exista un vacío respecto a las relaciones de equivalencia entre ambos textos, ya que

no hay jerarquía y los logemas obtenidos del TO (texto origen) pueden ser distintos de los del TM (texto meta).

Beaugrande (1980) presenta las «processing units», basándose en el proceso conceptual del texto y las funciones textuales en los marcos comunicativos y las define como *"that stretch of text which is apperceived as a surface structure and processed into a configuration of meaning"*(1980: 34). Sigue sin existir una clara relación entre las unidades del texto de partida y el de llegada y, además, la extensión de los segmentos puede referirse a un texto de dimensiones excesivas.

Entre los autores que proponen unidades binarias, unidades consistentes en pares T1 y T2, Sorvali propone el «inforema» para tratar de averiguar *"si el original y la traducción llevan la misma cantidad de información"*(1986: 63). Aunque el análisis del contenido informativo se lleva a cabo partiendo de la gramática generativa y de la teoría de la probabilidad, el inforema se queda en una unidad contrastiva bilingüe, ya que no considera con la debida profundidad la estilística y la semántica de tales contenidos:

the most significant step in translation theory is to go beyond the comparison of different textual versions and linguistic systems towards an understanding of how translation operates in the totality of all communicative interaction, how communication can take place when different codes are involved, and what the mediating translator does to bring about communication. (Hartmann 1980: 52)

Hasta ahora, las unidades definidas no son unidades de traducción en sentido estricto, puesto que se definen siempre, como afirmaba Santoyo, desde la comprensión o interpretación del texto 1, es decir, no establecen otra cosa más que la segmentación de un texto: *"Una segmentación textual no puede en modo alguno ser al mismo tiempo válida en la lengua de partida y en la de la traducción"*(1985:51).

Como decíamos al principio, necesitamos un modo de parcelar el texto a traducir, pero esto no debe hacernos olvidar que la unidad de traducción, a diferencia de las unidades lingüísticas o de habla oral, tiene que ser necesariamente una unidad binaria que nos permita relacionar la traducción y el texto de partida.³¹ Para Seleskovitch, las particiones deben llevarse a cabo solamente en contexto, ya que el sentido de una expresión en situación de interlocución no puede deducirse de su significación fuera de situación. Además, la autora señala que el traductor realizará las particiones ayudado por la memoria y deberá tener en cuenta las consideraciones semánticas sobre las sintácticas.

Santoyo define el «translema» como *"la unidad mínima de equivalencia interlingüística, susceptible de permutación funcional y no reducible a unidades menores sin pérdida de su condición de equivalencia"*(1985: 52). Para Santoyo al igual que para Rabadán necesitamos reconstruir el trasvase que ha tenido lugar entre el polo origen y el polo meta, es decir, nos interesan los criterios puente entre los fragmentos de un TO y los de su equivalente TM. La caracterización del translema, como establece Rabadán, se establece a posteriori comenzando con la presentación de fines y caracterización metodológica, siguiendo con la discusión del procedimiento a seguir y concluyendo con la definición de la unidad. A diferencia de Popovic, Rabadán defiende que no existen cambios en sentido estricto sino *"estrategias compensatorias que se combinan con otros elementos para configurar unidades textuales en el TM, semejantes o distintas a las del TO. Un análisis de las características daría paso a un estudio comparativo de ambos textos, sin que necesariamente identifiquemos las unidades de equivalencia"*(1991: 197).³² Por tanto, Rabadán define translema

³¹ En su análisis de los planes cognitivos de la traducción, Hölscher y Möhle (1987) definen la unidad de discurso oral, «speech unit», como la secuencia entre dos pausas, lo que no debe confundirse con la unidad de traducción.

³² Popovic (1970) defiende que la comparación se centre en los «shifts of expression», siendo éstos los principios básicos que gobiernan los cambios en la traducción, por lo que un análisis detallado de estos en todos los niveles nos permitiría conocer el sistema general traductivo, con sus elementos dominantes y subordinados.

como *"toda unidad bitextual, de cualquier tipo o nivel, constituida por un mismo contenido y dos manifestaciones formales diferenciadas pero solidarias, y cuya existencia depende de la relación global de equivalencia subyacente a cada binomio textual TM-TO"*(1991:199-200).

Podemos decir que las definiciones de Santoyo y Rabadán son, por el momento las más acertadas cuando hablamos de análisis comparativos de traducciones y textos de partida. Sin embargo, el hecho de que la unidad de traducción tenga que definirse a partir de traducciones como productos o resultados, a posteriori, hace que no sea de mucho valor cuando se trata de describir los procesos traductivos. De cualquier forma, es una posición más realista que la de aquéllos que pretenden generalizar o encorsetar las unidades de traducción para cualquier tipo de texto y en cualquier situación. Además, Rabadán habla de contenidos, de relaciones binarias y de posibilidad de varios pares o binomios textuales para cada TO. Quizá el punto más importante sea el hecho de que Rabadán habla de estrategias compensatorias que relacionan las unidades textuales en TM y TO, en vez de métodos traductivos más rígidos y puntuales y que no dan cuenta de la totalidad de la traducción. Lo que queda por ver es lo que Rabadán entiende por «relación global de equivalencia subyacente» y que analizaremos en el próximo apartado.

La unidad de traducción que nos interesa debe ser funcional y práctica para el propósito de nuestro análisis. Así pues tendrá que ser una unidad, sino limitada y exacta, sí al menos constante para facilitar su detección y manejo. Además deberá incluir las siguientes características. En primer lugar, la unidad de traducción deberá partir de nuestra concepción (definición) de traducción, es decir, se referirá a los contenidos de sentido de los mensajes tanto en la L1 como en la L2. Por lo tanto, la unidad de traducción debe ser binaria, como combinación del texto 1 y el texto 2 (posible traducción del texto 1).³³ Como consecuencia, deberá también ser flexible y

³³ Para nuestro análisis, consideraremos inicialmente todas las traducciones a analizar como posibles en relación con el texto 1, sin detenernos a emitir juicios de valor sobre los posibles errores o desacuerdos con el tipo de traducción producido. Es decir, nos limitaremos a describir las relaciones entre ambos textos de cada par (texto 1/texto 2) y extraer

dinámica, esto es, no podemos encorsetar la unidad de traducción de ningún par de textos en armaduras de tipo formal, ya que a partir de los conceptos de interpretación y re-creación de nuestra definición, no podemos pretender que exista una sola interpretación del texto 1 y subsiguiente re-expresión en el texto 2.³⁴ Por otra parte, necesitamos una cierta coherencia en nuestro análisis, por lo que deberemos apoyarnos en unos criterios abiertos y flexibles de análisis que sean comunes en la totalidad de nuestro análisis. Estos criterios serán expuestos en los próximos apartados.

Considero sólo relativamente acertada la definición de unidad de traducción de Newmark (1988: 285) que Bell presenta: "*the smallest segment of an SL text which can be translated, as a whole, in isolation from other segments. It normally ranges from the word through the collocation to the clause. It could be described as «as small as possible and as large as is necessary» (this is my view), though some translators would say that it is a misleading concept, since the only UT is the whole text*"(1991: 29).³⁵ A diferencia de la definición de Rabadán, ésta se realiza a priori, aunque sin limitar la dimensión de las unidades y flexibilizándola para cada tipo de texto o para cada situación traductiva. Es, sin embargo una definición bastante abstracta que no nos sirve para los fines de análisis que perseguimos en este trabajo, sin olvidar que sólo contempla segmentos de la lengua de salida y no se decanta hacia ningún criterio de separación o detección de estas unidades.

Por tanto, y para concluir este apartado, pienso que la siguiente definición de unidad de traducción sería la más conveniente según la finalidad de nuestro análisis. La unidad de traducción será *el par textual T2/T1 -problema+solución- mínimo que cumpla una función retórica concreta -expresada mediante los*

conclusiones sobre el tipo de traducción llevado a cabo en base a los criterios escogidos.

³⁴ Hartmann (1981) afirma, coincidiendo con Enkvist (1978), que necesitamos sobrepasar la frase y el texto para ver la traducción como un proceso comunicativo (no sólo como una conversión unidad por unidad).

³⁵ Para los fines que nos ocupan, sería conveniente añadir una mención específica al «sentido» como criterio básico que delimite dichas unidades, ya que -como afirma Hurtado (1989), éste constituye una síntesis de estilo, connotaciones, información, etc.

*contenidos de sentido del mensaje- que, asimismo, forme parte de la función retórica global del mensaje de los textos en cuestión, según unos ciertos criterios de equivalencia, pudiendo ir desde una palabra hasta el texto completo, pasando por todos los estadios intermedios.*³⁶

³⁶ Definición basada principalmente en los puntos de vista de Hatim y Mason (1990: 174), matizada por la unidad del análisis comparativo, que según Toury (1982: 27), deberá ser el par «problema + solución» y su concepción de «textema» basada en el punto de vista de Even-Zohar (Toury 1980: 108). Esta definición se completa con el concepto de «binomio textual» de Rabadán (1991) y la definición de unidad de sentido presentada por Hurtado (1989) y mencionada en la nota anterior.

III.4 NOCIÓN DE EQUIVALENCIA EN TRADUCCIÓN.

El concepto de equivalencia es fundamental para una descripción global de la traducción y, en especial, para el fin de análisis que nos ocupa en el presente trabajo. La equivalencia va estrechamente ligada al concepto de unidad de traducción así como también al establecimiento de un modelo de trabajo. En el siglo pasado, autores importantes nos dejaron algunas reflexiones sobre el concepto de equivalencia, aunque en la segunda mitad de nuestro siglo los estudiosos han incidido de un modo más concreto en el estado de esta cuestión.

Schopenhauer sostenía que no todas las palabras de una lengua tenían un equivalente exacto en otra. Por tanto, no todos los conceptos expresados en una lengua serían exactamente iguales que los expresados mediante las palabras de otra.³⁷ Schleiermacher fue un paso más lejos al afirmar que hay muy pocas palabras en la vida diaria que tengan un exacto correspondiente en otra lengua susceptibles de ser utilizadas en los mismos contextos para producir el mismo efecto.³⁸ Esto es más acusado aún en los conceptos y la filosofía. Por tanto, si el traductor quisiera dejar hablar al autor de una obra como si este hubiera hablado en la lengua de traducción, habría muchas cosas que no podría decir, porque no serían familiares para los receptores y, por tanto, no tendrían un símbolo en su lengua. Humboldt trató la cuestión de la intertextualidad en la traducción y defendió que, aunque exista la posibilidad de que ninguna traducción tenga algo que ver con el original, éste estará siempre muy relacionado con la traducción por virtud de su traducibilidad. Todas estas opiniones, en fin, remiten a la vieja cuestión de la equivalencia, relacionada a su vez con otros conceptos como la fidelidad: *"Equivalence in difference is the cardinal problem of language and the pivotal concern of linguistics"*

³⁷ Elsa Gress (1987) sugiere que ésta imposibilidad se refleja en grado máximo cuando uno intenta traducir un texto propio.

³⁸ Mario Wandruszka (1971) refiere idéntico punto de vista cuando afirma que sólo cuando comenzamos a familiarizarnos con las lenguas extranjeras aprendemos a manejar modos de discurso para los que obviamente no existen correspondientes en nuestra lengua propia.

(Jakobson 1992: 146). Respecto a esto, existen opiniones encontradas de autores actuales. Por un lado, se considera la componente semántica como la más importante (Quasha 1987: 209), por otro, se da la opinión de que la equivalencia traductiva es algo distinto de la identidad semántica (Ivir 1987: 473), ya que tanto la equivalencia semántica como la estilística remiten al viejo tópico de traducción literal o libre. Pero tratemos ahora de diseñar un concepto de equivalencia que pueda servirnos para los fines de este trabajo, después de considerar algunas opiniones al respecto.

Un gran número de autores han puesto en el concepto de equivalencia la máxima carga ideacional de sus definiciones y puntos de vista sobre la traducción. Veamos algunos ejemplos referidos al concepto de traducción: *"replacement of SL grammar and lexis by equivalent TL grammar and lexis with consequential replacement of SL phonology/ graphology by (non equivalent) TL phonology/ graphology"*(Catford 1965: 22); *"deux messages équivalents dans deux codes différents"*(Jakobson 1966: 60). Y a la definición de equivalencia: *"procédé de traduction qui rend compte de la même situation que dans l'original en ayant recours à une rédaction entièrement différente"*(Vinay y Darbelnet 1958);³⁹ *"when a source language text or item-in-text and a target language text or item-in-text are relatable to (at least some of) the same features of a situation"*(Catford 1965:138).

El acercamiento de Catford falla por su propia base, ya que al seguir un punto de vista estructural -sobre todo al hablar de gramática- y considerar las lenguas como sistemas cerrados y únicos, se infiere que unidades de sistemas distintos no pueden ser nunca equivalentes desde un punto de vista lingüístico. Al no presentar análisis textual alguno, aparte del lingüístico, no vemos cómo pueden ser las unidades equivalentes. Además, no es cierta la suposición de que la suma de elementos equivalentes pueda resultar en una equivalencia global, ya que el lenguaje no funciona de esta

39 Vid. Hurtado 1990.

forma, sino que se da en él un conjunto de variables situacionales que delimitan la recepción y el contexto extralingüístico.⁴⁰

Quizá el modelo teórico más fundamentado en la noción de equivalencia sea el de Nida. Según él, las lenguas se distinguen en lo que comunican, por tanto la equivalencia funcional ha de considerarse elemento crucial de cualquier teoría de la traducción. Debe, por lo tanto, buscarse la equivalencia y el equivalente natural más próximo sobre la utópica identidad. Este equivalente natural más próximo, Nida lo identifica con un tipo de equivalencia funcional más que formal, es decir, lo que denomina «equivalencia dinámica»: *"the quality of a translation in which the message of the original text has been so transported into the receptor language that the RESPONSE of the RECEPTOR is essentially like that of the original receptors"*(1969).⁴¹

Lilova comenta la definición de Nida y afirma que no sólo atiende al efecto comunicativo en el sentido de una interpretación dinámica, sino que además implica *"a balance of effect between original and translation while preserving fidelity vis-à-vis the language, the original text, and the readers"*(1987:15).⁴² Si bien el punto de vista de Nida es acertado porque incluye al receptor, no es del todo completo puesto que -al igual que el de Catford- tampoco incluye factores situacionales esenciales.⁴³ En cambio, Hartmann (1985) sostiene que un modelo dinámico de búsqueda de la equivalencia deberá trascender las tipologías de correspondencia léxica formal y, en lugar de esto, explicará el proceso psicolingüístico y sociolingüístico del acto bilingüe.⁴⁴

⁴⁰ Algunos autores, pertenecientes a la "Manipulation School" de traducción como Lefevere (1985) cuestionan incluso si de hecho existen reglas en la interpretación literaria, o si las interpretaciones no tienen necesariamente que ser verosímiles o justificables para ser interesantes.

⁴¹ Vid. Hurtado 1990.

⁴² Wilß (1985) hace mención a la concepción de la equivalencia dinámica y advierte del posible peligro de equiparar a ésta con la arbitrariedad y la falta de sistematismo por parte del traductor.

⁴³ El punto de vista de Beaugrande (1979) también considera al receptor meta (último), pero falla al establecer el criterio fundamental de éste como «competencia poética», es decir, algo parecido al concepto de lector ideal.

⁴⁴ La multidimensionalidad que plantea Hartmann es algo que tampoco consigue Neubert (1984) al hablar de sus UT (unidades de traducción)

Popovic (1976) defiende que la equivalencia debe entenderse como un equilibrio entre las constantes del TO y el TM y las transformaciones sufridas por los segmentos textuales y lingüísticos en el proceso traductivo.⁴⁵ Aunque el acercamiento de Popovic contiene ya análisis de los textos TO y TM, no parece que se relacionen ambos polos, sino que se infiere un cierto determinismo que impone el TO al TM para ser este último considerado como traducción del primero. Además, Popovic dirige todo el peso de la equivalencia traductiva a la equivalencia estilística.

House (1977) plantea una aproximación funcional basada en el mantenimiento de tres tipos de significado: semántico (relativo a la denotación), pragmático (relativo a la función comunicativa) y el textual, el más importante para la traducción. Para la autora, el paso más importante para llegar a la equivalencia consiste en el análisis textual del ST que funciona como norma y criterio básico de equivalencia.⁴⁶ Tras esto, se decidirá si se aplica un tipo de traducción «covert» que supone una equiparación de lectores de uno y otro polo u «overt» que tiene en cuenta los rasgos específicos de una cultura concreta y las restricciones provocadas por éstos.⁴⁷ El planteamiento de House es correcto al considerar variables situacionales, pero no establece ninguna jerarquía de rasgos al definir el «perfil textual» del ST.⁴⁸ Por otra parte, no podemos deducir únicamente del análisis de ST que el TT correspondiente

relacionadas funcionalmente, mediante la intertextualidad, con las macro- y superestructuras más allá de las equivalencias gramaticales y léxicas.

⁴⁵ El autor denomina a las constantes «invariable core» y a las transformaciones «shifts of expression».

⁴⁶ Según la nomenclatura de House, ST (source text) corresponde al texto origen (TO) o T1, TT (target text) corresponde al texto meta (TM) o T2. Cada autor prefiere emplear su propia nomenclatura, aunque a efectos de explicación nosotros emplearemos normalmente la nomenclatura TO (o T1) para el texto origen o de partida y TM (o T2) para el meta o de llegada.

⁴⁷ El tipo de traducción overt es equiparable a la «communicative translation» de Newmark (1988), mientras el covert puede identificarse con una traducción semántica.

⁴⁸ Al «perfil textual» que determinará el tipo de traducción a seguir, House llega tras analizar las coordenadas situacionales, divididas en «dimensión del usuario» y «dimensión del uso», que influyen en la organización del material lingüístico sintáctica-, léxica- y textualmente.

cumpla los requisitos para ser considerado como traducción de ese ST.

Toury (1982) defiende que la equivalencia en traducción remite a otro concepto funcional-relacional, esto es, aquella relación que, por definición, distingue entre traducción y no traducción. Para Toury, la noción de equivalencia es vital para cualquier punto de vista traductivo ya que se utiliza para el establecimiento del concepto general de traducción subyacente al corpus de estudio, reconstruye los procedimientos traductivos en relación a los varios tipos de restricciones y a las decisiones tomadas bajo éstas y, por último, sirve para explicar la red completa de relaciones de traducción y la representación lingüística-textual de las soluciones traductivas que las convierte en fenómenos traductivos superficiales: "*that relationship between two linguistic utterances defining translation*"(1980: 67). Su caracterización de la equivalencia parte del modelo que incluye una rama de estudio descriptiva sistemática, mediante la cual puedan hacerse formulaciones dentro de otra rama teórica, que a su vez sirva para predecir lo más exactamente posible, mediante la equivalencia transléfica, las soluciones a los problemas encontrados en la última rama, la aplicada.⁴⁹

Para Toury (1985), deberemos comenzar por establecer la noción de equivalencia en cualquier estudio de traducción descriptivo, noción que cambiará en función de las normas (preliminares y procedurales), influenciadas a su vez por la dimensión histórica.⁵⁰ Sin embargo, no tendremos modo de determinar las unidades de equivalencia a priori si no disponemos del T2. Toury propone la creación de un «intermediating construct» que haga las veces de «tertium comparationis» del análisis. Este tertium comparationis, denominado también «invariante metodológica», estará formado, según el autor, por el conjunto de unidades y relaciones que estructuran el T1 y que nos permitirá

⁴⁹ A diferencia de House, Toury sí construye un sistema jerárquico de relaciones traductivas basado en los conceptos de norma, invariante, y dominante.

⁵⁰ Vid sección I.2.4, donde se habla también de la propuesta metodológica de Toury.

definir el grado de adecuación y aceptabilidad del T2. La «dominante» de la traducción se obtendrá a partir de este equilibrio:

When in a great number of the compared units a certain type of translational relationships is found to be dominant, and/or a certain hierarchy of relationships recurs as a fixed pattern, these will be taken as a guidance for the establishment of the dominant type of relationships and/or the entire hierarchy for further units of the same text, unless contradicted by the actual findings concerning them (including specific translation problems) and eventually for the text as a whole. (1980: 110)

A partir de aquí se realizará la comparación de T1 y T2 mediante los siguientes pasos: análisis textual de T1 a partir de criterios que sirvan para determinar el «adequacy construct» para conocer las relaciones intratextuales del T1; comprobar si en el T2 se establecen los mismos tipos de relaciones semántico-textuales y ver de que tipo son las desviaciones; finalmente, definir las unidades bitextuales y establecer la jerarquía de valores para reconstruir la relación global de equivalencia entre el T1 y el T2. Pero para poder dar el paso de la primera a la segunda etapa sin conocer todavía el tipo equivalencia, Toury (1980) e Ivir (1981) proponen un mecanismo bidireccional apoyado en las siguientes etapas. En primer lugar se realiza una comparación de las unidades textuales del T1 y sus correspondientes formales en el T2 para conocer los cambios normativos o sistémicos en el T2. Tras esto, se crea un esquema con las unidades del T2 (obtenidos a partir del análisis textual unilateral) y las correspondientes en el T1 para conocer las equivalencias funcionales (soluciones) a los problemas presentados por el T1 y las clases de relaciones traductivas que existan en ambos textos. Recordemos también la diferenciación hecha por Toury entre traducción de textos literarios -cuya principal preocupación es el texto original- y traducción literaria, cuyo foco es el texto de llegada

y la consideración de éste desde el punto de vista del sistema de llegada.⁵¹

Rabadán (1991), sin embargo, señala que el acercamiento de Toury no explica las zonas de inequivalencia, tampoco concede gran importancia a los factores de recepción y, por último, no ofrece una definición muy acertada de las unidades de traducción («textemas») ni de la jerarquización de las relaciones traductivas. Para la autora, se habrán de proponer una serie de parámetros de tipo dinámico para establecer una jerarquía de valores que sirva, a su vez, para determinar la «dominante» que definirá el modelo de equivalencia. Rabadán opone a la equivalencia la inequivalencia y la define -de modo similar a la primera- como una noción funcional-relacional, sin realidad material concreta, que surge de la imposibilidad de someter todos y cada uno de los rasgos del TO a los parámetros de aceptabilidad del polo meta.⁵² La autora divide las inequivalencias en tres tipos: lingüísticas, extralingüísticas y ontológicas, estas últimas derivadas únicamente del desconocimiento del traductor. La «norma inicial» se define como el planteamiento del traductor basado en la adecuación, derivada del polo origen y la aceptabilidad, relacionada con el meta. Cuando la traducción tienda a conservar sobre todo los rasgos lingüísticos y textuales del TO, el TM mostrará un tipo de equivalencia formal, si de otro modo se prima el polo de la aceptabilidad, las relaciones de equivalencia serán de tipo funcional.⁵³ Para Rabadán, *"tanto el TO como el TM poseen «textemas», que pueden o no ser actualizaciones de un «translema». Este último no tiene existencia en «un» texto, tan sólo «actúa» cuando se establece una relación de equivalencia entre dos textos, uno de ellos origen y otro meta"*(1991:199). La definición abstracta e

⁵¹ Vid. nota 28 en sección II.3, en la que se detalla la diferenciación a que se hace referencia.

⁵² Para Ivir (1981b), equivalencia e inequivalencia son cuestiones de relaciones dinámicas en un acto comunicativo, es decir, sólo se realizan en dicho acto y no tienen vigencia fuera de él.

⁵³ Según Rabadán, existen cuatro tipos de relaciones de equivalencia: textual-funcional, textual-formal, lingüístico-funcional y lingüístico-formal. Aplicando las relaciones podremos descubrir las unidades y a partir de éstas diseñar una jerarquía relacional global, en donde uno de los tipos mencionados funcionará como dominante.

inaprehensible de «translemas» de Rabadán, si bien clarifica con bastante exactitud las bases teóricas de su método de análisis, no puede servirnos para los objetivos de nuestro análisis puesto que necesitamos una noción más práctica y realista de las unidades de traducción como entidades concretas y asibles en la realización de nuestro análisis. Por otra parte sus criterios dinámicos -las distinciones formal/funcional- así como su concepción de la inequivalencia son muy acertados por tratarse de nociones dinámicas y graduables que abandonan los antiguos dogmatismos y parecen tener una aplicación directa y clara.

Seleskovitch (1986) parte de la idea de que el sentido y su transmisión son la razón de ser y el origen de la lengua por lo que el acto de habla es anterior al hecho de la norma. El sentido está siempre designado claramente y es objetivo si bien inmaterial, individual e inédito, mientras la intención no es explícita sino hipotética.⁵⁴ Para la autora, las equivalencias preestablecidas en la lengua no corresponden a equivalencias de sentido y el discurso es una creación constante más que la aplicación de los significados de la lengua. La univocidad del sentido en todas las circunstancias deriva, según la autora, de la observación empírica de que en la interpretación simultánea, los errores no suelen derivar de la comprensión ambigua del discurso en la recepción: *"Aunque la lengua en la que se realiza el discurso sea multívoca y polisémica, el conjunto de las palabras que se dirigen es unívoco, al igual que que el querer decir del que habla, esto es, la realidad vista a través de las palabras pronunciadas"*(303). Hurtado (1989) sigue en la misma línea y defiende que toda traducción es una mezcla de equivalencias contextuales o dinámicas y de transcodaje, aunque éstas últimas tienden a emplearse menos de lo que cabría pensar.⁵⁵ Así la equivalencia de traducción será diferente según se trate del nivel lingüístico, fuera del contexto, o del nivel del sentido, en el texto. Por tanto, *"Les équivalences résultent d'un acte comparatif postérieur à l'acte de traduction proprement dit"*(Seleskovitch y Lederer 1986:

⁵⁴ Vid. cita de Seleskovitch y Lederer 1986, 269 en sección II.4.

⁵⁵ También según Koskas (1985), los códigos no son nunca isomorfos, por lo que una traducción como simple transcodaje no podrá funcionar.

306). Ciertamente, el concepto de equivalencia es único en cada hecho traductivo, según la interpretación y re-creación del traductor y, por ello, deberemos descifrarlo cuando tengamos ante nosotros el resultado de la traducción, texto 2, a partir del texto 1, ya que no existen hoy por hoy mecanismos ni conocimientos capaces de ver en el interior de la mente del traductor mientras se lleva a cabo el proceso.⁵⁶ Lo que no es tan claro es que el sentido sea objetivo, ya que si lo fuera no existiría la posibilidad de múltiples interpretaciones, lo que cae por su propio peso. Quizá, Seleskovitch se refiera únicamente al sentido del querer decir del autor en un determinado punto del tiempo y en unas coordenadas situacionales concretas e irrepetibles, aunque en este caso nadie podría conocer el auténtico sentido del querer decir del autor a no ser que éste lo explicara y lo dejara escrito en forma de otra obra, lo cual nos haría retornar al punto de partida.

Hatim y Mason consideran que la equivalencia en traducción se refiere a que, de acuerdo con la pragmática, "*adequacy of a given translation procedure can then be judged in terms of the specifications of the particular translation task to be performed and in terms of user's needs*" (1990: 8). La introducción de conceptos como adecuación y aceptabilidad estaba ya implícita en escritos antiguos de autores como Schleiermacher y Humboldt.⁵⁷ Robinson (1990) sostiene que el doble error del pensamiento tradicional sobre traducción estriba en la consideración de la equivalencia como algo natural y universal y que hace, por tanto, que la traducción sea

⁵⁶ Hasta la fecha, sólo existen a este respecto contadas experiencias realizadas con estudiantes como las de Pamela Gerloff, presentadas en el artículo "Identifying the Units of Analysis in Translation: Some Uses of Think-Aloud Protocol Data" y recogidas en la publicación *Introspection in Second Language Research* en 1987.

⁵⁷ El primero hablaba de dos tipos de traducción: la que se centra más en el polo origen (el autor o la lengua 1) y remite al concepto de adecuación, y la que se dirige en primer término hacia el polo meta (el lector o la lengua 2) y se relaciona con la aceptabilidad. El segundo sostenía que en tanto en cuanto no se sienta lo extraño (Fremdheit) aunque sí lo extranjero (Fremde), una traducción alcanzará su máximo objetivo, es decir, un punto medio entre ambos extremos. Vid. Rainer Schulte y John Biguenet (eds.), Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida (Chicago: Chicago U.P., 1992) 37-58.

inevitable e inmutable. Para él, la equivalencia entre SL (lengua origen) y TL (lengua meta) es siempre somática al principio: las dos frases o palabras se sienten como iguales. Ivir añade además el concepto de intuición (implícito en la «respuesta somática» de Robinson) como piedra angular de la equivalencia: *"In the absence of objective (operational) tests of sameness of function, native intuitions are invoked both for transformational correspondence within a language and for translational equivalence between languages"*(1987: 473). Aunque Robinson se equivoca al considerar la equivalencia un fenómeno entre lenguas y no entre textos, su punto de vista sirve para plantear el hecho de que la explicación o descripción de la equivalencia puede y debe ser realizada en el proceso de traducción como una actualización continuada o incluso a posteriori, es decir, una vez que tenemos un texto 1 y un texto 2, para los fines de análisis que nos ocupan.⁵⁸

⁵⁸ Robinson agrupa los diferentes tipos de traducciones trópicas según la posición del traductor en cada situación respecto a la equivalencia. Así, las traducciones metafórica, sinecdóquica y metonímica corresponden a la pretensión de equivalencia. En cambio, la irónica corresponde a la pretensión de no equivalencia, mientras la hiperbólica y la metaléptica responden a una pretensión de originalidad. Vid. sección II.3.

III.5 CONDICIONES DE LA EQUIVALENCIA.

En la definición de nuestra propia noción de equivalencia, debemos establecer un conjunto de criterios y condiciones para ésta. Primero, ya que todavía no somos capaces de adentrarnos en los procesos traductivos mientras se produce el transvase, deberemos contentarnos con un establecimiento de equivalencia *a posteriori*, esto es, cuando tengamos en nuestras manos el T1 y el T2. La equivalencia se refiere a los hechos traductivos, que son hechos de habla; por lo tanto, ésta debe ser única a cada proceso traductivo y a cada par textual T2/T1.⁵⁹ Las unidades de traducción, que no son entidades únicamente lingüísticas sino que también poseen componentes situacionales y literarios en nuestro caso, servirán para establecer el tipo de relación entre el T2 y el T1.⁶⁰ Nuestra noción de equivalencia debe hacer referencia a los contenidos de sentido de los mensajes, y no a tipo alguno de armadura formal, estilística o semántica, ya que las hemos excluido en nuestra concepción de traducción. Dichos contenidos de sentido reflejan una situación textual y un efecto en los receptores de los textos 1 y 2, que deben ser potencialmente equivalentes en ambos textos, aunque nunca idénticos, ya que es imposible dado el anisomorfismo de las lenguas y la multiplicidad de interpretaciones de los receptores (incluidos los traductores).⁶¹

Esto, en modo alguno significa que exista una total disociación entre las interpretaciones, aunque éstas dependerán más de la finalidad de la traducción y la audiencia potencial -variables extratextuales-, que de otras variables intratextuales como

⁵⁹ A este respecto, Toury (1982) afirma que sólo cuando hayamos establecido un texto 2 como posible traducción de otro texto 1, podremos comenzar a investigar.

⁶⁰ Para Toury (1982) las unidades de traducción serán pares bitextuales compuestos por fenómenos traductivos que pasarán a ser después soluciones traductivas de sus correspondientes problemas traductivos y definirán las relaciones traductivas.

⁶¹ Toolan (1990) considera que debemos estar siempre abiertos a confrontar nuestros propios puntos de vista con interpretaciones alternativas ya que en el lenguaje no existen las interpretaciones, intenciones, significados, etc. originales.

la semántica y la estilística. Las variables extratextuales a que nos referimos -psicolingüística, sociolingüística, pragmática y semiótica, ayudarán a comprender y explicar los procesos traductivos. Por razón del estudio que nos ocupa, habrá que establecer un concepto de equivalencia general a posteriori para cada par textual T1/T2 y, desde aquí establecer las posibles comparaciones entre los textos 1 y los textos 2, que nos permitan definir las relaciones traductivas, en cada caso, entre ambos textos. Finalmente, hay que subrayar que debido a la carencia de un procedimiento objetivo que establezca por comparación la identidad de funciones, la intuición nativa jugará un papel importante en la determinación de las correspondencias transformacionales dentro de la misma lengua y de la equivalencia traductiva entre varias lenguas.

III.6 EL MODELO DE ANÁLISIS.

A partir del capítulo IV y después de haber sentado las bases de la parte traductiva del análisis, el resto del trabajo estará dedicado al estudio de la sustancia del terror y su posible traducción. Para ello, nos centraremos en tres relatos cortos de Edgar A. Poe y sus traducciones por diversos autores. Este estudio tendrá dos partes bien diferenciadas aunque interdependientes. En la primera realizaremos un análisis exhaustivo de los textos de Poe tanto desde un punto de vista literario como lingüístico. Llegaremos así a la exposición intratextual de los relatos origen o de partida. Este análisis nos servirá para establecer las unidades y estructuras del T1 y determinar de este modo el modelo de comparación y sus características más acusadas. Este modelo nos servirá como referencia al analizar las relaciones de equivalencia que en cada caso se establezcan con los textos traducidos, de llegada o T2, que serán inmediatamente después analizadas.⁶²

Llegados a este punto se trabajará en la comparación bidireccional, mencionada anteriormente y propuesta por Toury (1980) e Ivir (1981), entre los textos T1 y T2, que nos permitirá conocer las relaciones semántico-textuales y comprobar de qué tipo son las equivalencias y/o las inequivalencias en cada caso. Por último, se definirán las unidades bitextuales y se establecerá una jerarquía de relaciones para reconstruir la relación global de equivalencia entre ambos textos.⁶³ En cuanto al análisis de los textos

⁶² Este análisis se realizará mediante criterios dinámicos para descubrir estrategias, tendencias, preferencias y motivaciones más que reglas y leyes fijas o estáticas. La norma inicial se toma del concepto de Rabadán (1991: 46) -basado en el modelo tripartito de Coseriu (1967: 11-13), que Toury (1980: 19-34) aplicó a los estudios de traducción- que la define como el factor que permite analizar por qué en un T2 dado se han seleccionado unas determinadas opciones del potencial del sistema, por qué los lectores del polisistema «X» aceptan unas versiones y no otras, el puente que une las equivalencias posibles de un texto dado con la equivalencia actualizada y concreta entre un T1 y un T2.

⁶³ En la reconstrucción de las relaciones globales de equivalencia seguiremos la clasificación de relaciones de equivalencia propuesta por Rabadán como textual-funcional, textual-formal, lingüístico-funcional y lingüístico-formal y que servirá para crear una jerarquía relacional donde uno de los tipos funcionará como dominante. Vid. sección III.4.

T1, llevaremos a cabo un análisis literario en el que entrarán tanto nuestra propia interpretación de los relatos -apoyándonos cuando haya lugar en opiniones de ciertos críticos literarios así como en diversas tendencias de la teoría literaria- como aspectos pragmáticos importantes -notas biográficas, lectores potenciales y situación histórica- y, sobre todo, en el texto mismo. Para ello indagaremos en el género de terror y la literatura fantástica, haciendo especial hincapié en el caso de las traducciones a otros idiomas de los relatos de partida, especialmente al español.

En los apartados dedicados al análisis lingüístico/textual nos dedicaremos a contemplar en primer lugar la estructura textual comenzando por la totalidad y avanzando progresivamente hacia las microestructuras que, no obstante, iremos relacionando con las macroestructuras de modo bidireccional y también con las puntualizaciones literarias comentadas anteriormente.⁶⁴ Igualmente analizaremos las características más sobresalientes del lenguaje y estilo empleados y que se relacionan con las estructuras y ritmos característicos de los relatos de Poe. Continuaremos con una exposición de la simbología y la temática de cada relato para relacionarlas ambas con los distintos niveles lingüísticos - sintácticos, morfológicos, léxico-semánticos y fonológicos- así como con otros procedimientos empleados por Poe como las personificaciones de elementos inanimados, la cosificación mediante la inactividad de ciertos personajes humanos y el uso especial de procedimientos marcadores supratextuales como las mayúsculas, la letra cursiva y la puntuación.

Hemos de señalar que en el desarrollo de este análisis de los textos de llegada T2 nos hemos servido en ocasiones como apoyo, aunque no de modo absoluto, de los criterios sociosemióticos de Halliday (1978) para establecer la estructura básica del texto en

⁶⁴ Denominamos a este apartado "Análisis lingüístico/textual" ya que no es sólo lingüístico por tocarse otros puntos como los pragmáticos y textuales, y tampoco quisiéramos denominarlo únicamente "textual" puesto que en el literario entran también por definición consideraciones textuales. Por tanto, la diferenciación entre análisis "literario" y "lingüístico/textual" es sobre todo de carácter práctico con el fin de delimitar y poder explicar con más precisión los puntos analizados.

cuanto a registro y cohesión; el análisis según la función lingüística dominante, apoyándonos en los criterios establecidos por Reiss (1976) y que se relacionarán directamente con la noción de género; la distinción presentada por House (1977) sobre los tipos de traducción (overt y covert), basados en las relaciones interculturales de los textos 1 y 2; la clasificación de los tipos textuales de Werlich (1983) (descriptivo, narrativo, argumentativo, expositivo e instrumental), que implican el uso de estructuras sintácticas específicas. Por último, utilizaremos los parámetros propuestos por de Beaugrande y Dressler (1981) referidos a la interacción del material léxico-gramatical con los restantes parámetros que componen el marco metodológico de análisis.⁶⁵

En cuanto a la justificación de este estudio, debemos mencionar que ha sido realizado por un hablante nativo de la lengua de llegada T2 y próximo a nativo en la de partida T1 -bilingüe consecutivo-, aunque ayudado en ocasiones por hablantes nativos de la T1. De cualquier modo, todos sabemos que la literatura y la traducción son en muchas ocasiones intuitivas e incluso subjetivas, aunque en este trabajo se ha intentado siempre demostrar las aseveraciones realizadas sobre textos literarios auténticos. La meta de la objetividad siempre se ha tenido en cuenta, aunque a veces no haya sido del todo posible. Con todo, las diferencias entre las intuiciones de los hablantes nativos no son por lo general significativas y se asume, por tanto, un cierto grado de objetividad en ellas. La metodología empleada en el análisis remite al modelo de análisis de casos que se fundamenta en el reconocimiento del contexto del hecho a estudiar como parte esencial de éste.⁶⁶ Con nuestro estudio de casos, intentaremos arrojar alguna luz sobre la naturaleza y características de los procesos traductivos así como

⁶⁵ La *intencionalidad* se refiere a la actitud del emisor respecto a la finalidad del texto e influye en la disposición y utilización del material léxico-gramatical y el medio o el modo textual. La *aceptabilidad* textual remite a la relevancia del texto para los lectores de ese polisistema y está influida por factores sociohistóricos, el molde textual y las variedades intralingüísticas. La *situacionalidad* se manifiesta en el registro y asegura la correlación texto-contexto. Finalmente, la *intertextualidad* explica las interdependencias del texto 1 con otros anteriores.

⁶⁶ Vid. Davidson y Costello 1969.

subrayar las diferencias de toda índole que puedan surgir en las diferentes versiones de los relatos de Edgar Allan Poe.

«...todo el arte, desde la máscara sagrada a la ópera cómica, es, ante todo, empresa eufémica para rebelarse contra la corrupción de la muerte».

(Marcel Griaule, Masques Dogons)

CAPÍTULO IV

LA TRADUCCIÓN DEL TERROR.

IV.1 INTRODUCCIÓN. SOBRE LOS GÉNEROS LITERARIOS.

Hemos considerado importante realizar un pequeño bosquejo sobre la significación de los géneros, ya que nuestro corpus de estudio se centra y se fundamenta en el estudio de un determinado género literario, el relato breve de terror. La clasificación de los géneros ha sido desde la antigüedad una preocupación importante para críticos y literatos. Es suficientemente conocida la división del sistema aristotélico en modos dramático y narrativo, superior e inferior, así como la platoniana que establecía los tres modos de pura enunciación: lirismo, epopeya y drama. El escritor alemán Wilhelm Schlegel calificó estos tres modos como subjetivo, objetivo y subjetivo-objetivo respectivamente. Desde entonces se han llevado a cabo numerosas y variadas clasificaciones de géneros y sub-géneros: la rueda de Goethe, el triángulo de Julius Petersen, el sistema histórico de Ernest Bovet, los recientes de Todorov o Frye, pero preguntémonos primero qué son los géneros.

Si queremos construir una teoría de los géneros que tenga que ver tanto con la literatura como con la lingüística, deberemos explicar éstos basándonos en ambas disciplinas, como muy bien subraya Marie-Laure Ryan (1988). Partiendo del signo lingüístico de Husserl, que concibe como un sucedáneo para designar y sustituir distintos fenómenos por medio de rasgos particularmente característicos, llegamos a la conclusión de que el sentido sólo surge al suprimir la infinidad, es decir, el exceso de información conduciría al caos. Por ello, tanto el sentido como las estructuras e interrelaciones se hacen reconocibles a través de modelos abreviados. Partiendo de las teorías antiguas sobre los modos, Goethe distinguió entre modos de enunciación y géneros. Los primeros serían categorías pre-literarias dependientes de la lingüística o de la antropología de la expresión verbal, mientras los segundos serían categorías puramente literarias o estéticas.

Los géneros así considerados tienen relación con las distintas épocas históricas (aunque existan tipologías genéricas

abstractas como la de Frye), mientras los modos son independientes de éstas. Pensamos, como Gerard Genette (1988), que no existen géneros que escapen totalmente de la historicidad y que mantengan a la vez una definición genérica. Existen modos como el relato y géneros como la novela, pero la relación entre géneros y modos es más compleja que la simple inclusión que propugnaba Aristóteles. Por otra parte, el autor define «tipo» como una proyección idealizadora o naturalizada de género. La oposición entre literatura y no-literatura debe sustituirse por una tipología discursiva, una parte de lo cual sería la teoría de los géneros.

Wolfgang Iser (1988) llama la atención sobre los paradigmas referentes a los géneros desde el punto de vista semiótico. Las normas genéricas representan convenciones, modelos que adquirieron validez por medio de la convención.¹ Los textos son todos-parciales de los géneros que, a su vez, pueden variar en extensión. Esto nos permite abordar la descripción de los géneros literarios de dos formas distintas: bien estableciendo oposiciones hasta lograr clasificaciones, bien partiendo de denominaciones genéricas y tratando de integrar los matices de los fenómenos como parte de la sistematización.

Las denominaciones genéricas producen rasgos característicos en una serie de ámbitos o dimensiones. La dimensión de la situación comunicativa engloba la presencia o ausencia de una situación comunicativa directa, la intención del autor, la actitud del autor/narrador frente a lo presentado y el destinatario. En cuanto al ámbito del objeto, la distinción más importante es la que hace referencia a las personas (como individuos o tipos, estamentos sociales o ámbitos de interacción) y a las cosas. Existen ciertos rasgos que se refieren a una estructura de ordenación superior de los signos lingüísticos complejos y otros que tratan de la relación entre texto y realidad. Por último habríamos de referirnos a las dimensiones del medio y de los modos de presentación lingüística.

¹ Wolf-Dieter Stempel (1988) afirma que el mensaje representa un modelo de realidad. El proceso de singularización que acompaña la génesis de una obra, puede ser representado, desde el punto de vista de la recepción, como la elaboración cada vez más precisa de un modelo que, finalmente, se actualiza por medio del acto de la concreción.

La cuestión que ahora nos interesa es intentar establecer el proceso de codificación de categorías genéricas en una cultura determinada. Para Marie-Laure Ryan (1988) las interacciones entre géneros y subgéneros se deben incluir en el marco general de una gramática transformacional de orientación semántica con atención al nivel textual. La autora define las categorías genéricas mediante requisitos pragmáticos (i.e. tipo de actuación), establecidas según una teoría de las funciones e instituciones sociales así como los actos del lenguaje y la relación implícita entre autor y lector. Asimismo estas categorías contienen unos requisitos semánticos (macroestructuras como formas de reinterpretar un texto en términos de sentido, unidad temática y coherencia lógico-semántica, organización de contenidos y relación entre bloques semánticos principales) y unas reglas de superficie, que se producen siempre que un género exija regularidades métricas o fonéticas, vocabulario especializado, expresiones formulísticas o características especiales en la pronunciación o en la realización gráfica.

Con todo ello, lo más importante es no olvidar que los géneros son clases de textos percibidos como tales en el curso de la historia. Por definición, los géneros son discursivos y metadiscursivos, ya que tienden al establecimientos de propiedades discursivas. Tanto lectores como autores funcionan o actúan en función de los géneros y por su institucionalización se comunican con la sociedad en la que están vigentes. Todos los actos de habla no producen géneros porque las sociedades codifican según las ideologías dominantes en cada momento histórico.² Por tanto las categorías genéricas son culturalmente dependientes, es decir, en cada cultura se asociarán los rasgos en modos distintos y se nombrarán los distintos géneros. En este sentido, los géneros actuarían como puntos de encuentro entre la poética general, que engloba las realidades discursivas (modos, registros, formas,

² Según Todorov (1988), lo que codifica el género es una propiedad pragmática de la situación discursiva, es decir, la actitud del lector tal y como el texto la prescribe. Este papel del lector no está la mayoría de las veces implícito, sino representado en el texto mismo por los rasgos de un personaje testigo; la identificación de uno con otro se facilita por la atribución a este personaje de la función de narrador.

maneras, etc.) y las realidades históricas, que incluyen a su vez las corrientes, escuelas, movimientos, etc.

Los géneros, por tanto, cumplen un papel importante de clasificación y guía, tanto para lectores como para autores, aunque tienen la contrapartida, como todas las tipologías, de establecer unos límites a la interpretación. En otras palabras, según se convenga que un género posee un cierto tipo de reglas pragmáticas -frucción, información, etc.- podrá ser «burlado» siempre que no se sigan, en una relación similar a las máximas de Grice para los actos de habla, las reglas impuestas por dicho género. Aunque en nuestra opinión debería establecerse una teoría de los géneros que intersectara con una teoría lingüística integrada, tal como se está intentado con las tipologías textuales, y que además tomara en consideración tanto los aspectos abstractos (Frye) como los históricos (Todorov), creemos que para los fines que nos ocupan en este trabajo nos basta con algunas de las tipologías genéricas vigentes en la actualidad, en especial las referentes a los géneros fantástico y de terror.

IV.2 LITERATURA FANTÁSTICA Y LITERATURA DE TERROR.

IV.2.0 INTRODUCCIÓN.

La fantasía en sentido amplio se ha manifestado desde tiempos inmemoriales en forma de mitos, leyendas, religiones, etc. ¿Quién no recuerda los cuentos de hadas que tanto nos gustaba oír o leer de pequeños? Desde los más restringidamente autóctonos, hasta los más populares, internacionalmente archiconocidos, impresos por millares como los de Perrault, o los hermanos Grim, o Andersen, muchos de los cuales se llevaron más tarde a la gran pantalla junto con los de Walt Disney. Y antes que éstos, las hipnotizadoras historias árabes de Las Mil y Una Noches, los cuentos hindúes, chinos...³

Todos estos cuentos, así como las historias más antiguas, proceden en su remoto origen de creencias y mitos relacionados a su vez con las distintas religiones que tuvieron o tienen vigencia en algún período histórico o lugar geográfico. El proceso de creación más señalado por los críticos y estudiosos del tema nace en las creencias antiguas sobre las que se conforman las religiones en todos los lugares del planeta. Los mitos proceden de antiguas creencias y tienen, por definición, un casi incontestable poder de persuasión y convencimiento; es por ello que todas las religiones los contemplan como instrumentos que sustentan sus bases teóricas, aunque en niveles subconscientes, y fortalecen sus creencias. Según Maurice Levy, el mito cumple dos funciones. Por una parte tiene una función arbitraria porque refiere una historia sagrada, cuenta sucesos que están ligados a tiempos inmemoriales, el tiempo fabuloso del principio. Por otra, el mito relata de forma lúdica, gracias a la explotación de seres sobrenaturales, una realidad que efectivamente ha existido.⁴

³ Sobre el origen de los cuentos, así como las transformaciones de sus elementos a lo largo de la historia, vid. V. Propp, "Les transformations des contes merveilleux", en Tzvetan Todorov, Théorie de la littérature (Paris: Seuil, 1965) 236-262.

⁴ Según Roger Caillois, el mito que pertenece por definición a lo colectivo, justifica, nutre e inspira la existencia y la acción de una

Ahora bien, sobre la literatura fantástica como género se ha comenzado a escribir hace poco tiempo. No existe un acuerdo sobre la aparición de este género en la literatura occidental, aunque todo apunta a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Para Jean Bellemin-Noël, la literatura fantástica comenzó con el resurgimiento del estudio del inconsciente y se corresponde históricamente con el período comprendido entre la decadencia del romanticismo y la madurez de las ideas de Freud. Los signos de su desaparición surgen en las «revoluciones» impulsadas por Proust, Joyce y el surrealismo. Efectivamente, es en este período cuando se aprecia una disociación generalizada entre las creencias esotéricas y supersticiosas aún vigentes que favorecen la irracionalidad y el positivismo científico que trata de explicar todos los fenómenos materiales y espirituales desde un punto de vista empírico y racionalista. En un plano literario, para Irène Bessiére (1974), el discurso fantástico surge de la convergencia de la narración tética (novela de lo real) y de la narración no-tética (maravillosa, cuento de hadas). Este discurso supone la laicización de los elementos religiosos, ya que a diferencia de la narración iluminista, maravillosa, teológica u onírica, ésta no se refiere al universo al privar a los símbolos religiosos de un significado fijado.

Y es en este período cuando aparece por primera vez la novela gótica The Castle of Otranto (1764) de Horace Walpole.⁵ Desde entonces se sucederán las novelas y los relatos góticos en Europa, especialmente en Gran Bretaña y Alemania. Son novelas como Melmoth, l'homme errant (1820) de Charles Robert Maturin, en la que interviene el juego de lo sobrenatural y el horror, mediante la presencia y la ausencia simultáneas del mal, The Monk de Matthew Gregory Lewis, El manuscrito encontrado en Zaragoza, El diablo

comunidad, de un pueblo, de un gremio o de una sociedad secreta. Cuando el mito pierde su fuerza moral de obligación, se convierte en literatura y objeto de gozo estético. Vid. Roger Caillois, Le Mythe et l'homme (Paris: Galimard, 1938) 151.

⁵ Después de Walpole, la novela gótica sufrirá una escisión entre las dominantes del terror de Ann Radcliffe y el horror de M.G. Lewis, corrientes que recogerá Charles Robert Maturin en el mayor éxito del género, Melmoth, l'homme errant de 1820.

enamorado de Jacques Cazotte, Frankenstein de Mary Shelley, Dracula (1897) de Bram Stoker, Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1886) de R.L. Stevenson, los cuentos de E.T.A. Hoffmann, La muerta enamorada y Aurelia de Théophile Gautier, The Mysteries of Udolpho de Ann Radcliffe, The Turn of the Screw de Henry James. La novela gótica presenta unas características comunes. La víctima se revela como absolutamente a merced de su torturador, mientras éste se asocia con las fuerzas del mal y suele tener poderes sobrenaturales. La acción se produce casi siempre en una catedral (castillo) o en un ambiente de enclaustramiento físico y/o psíquico para acrecentar el sentimiento de aislamiento del protagonista victimizado.⁶ La atmósfera es decadente, oscura, misteriosa y opresiva, lo cual confiere a la acción un halo de fatalidad y terror simbolizado en muchas ocasiones por la cripta, símbolo a su vez de la muerte espiritual del hombre e imagen del hombre como víctima eterna. Por último, la víctima se siente de algún modo fascinada por el fabuloso poder del torturador.

Philip Hallie (1969) considera jerarquizado el mundo del relato gótico. El orden superior corresponde a Dios, mientras en el inferior se sitúa la víctima. Entre ellos el torturador que debe seguir el camino más sencillo hacia su objetivo, lo que provoca que la capacidad de resistencia de su víctima se haga mínima. Al final, la víctima toma el papel del torturador y destruye a su anterior torturador. Aunque pueda parecer moralista el tratamiento de los relatos góticos, no puede entenderse así ya que los personajes no son reales sino arquetipos creados por la mente inconsciente. De hecho, muchos de los autores de los relatos góticos más conocidos como Maturin y Shelley confesaron que su ficción se inspiró en estados oníricos o inconscientes.⁷ El relato gótico permite al lector experimentar en estado de vigilia lo que aparece en su mente

⁶ Según G.R. Thompson (1974), la catedral simboliza un movimiento tanto hacia afuera y hacia los cielos, como hacia abajo y hacia adentro en sus múltiples recovecos y pasadizos laberínticos e inescrutables. Los castillos son sustituciones posteriores de la catedral.

⁷ Ana Hernández (1981) señala que al contrario que en los sueños y las obras de arte en los que las formas arquetípicas son transformadas de acuerdo con los problemas y obsesiones peculiares del autor o el soñador, en el mito los problemas y las soluciones son igualmente válidas para todos los hombres.

inconsciente durante el sueño, cuando sus defensas están más bajas y su mente se encuentra fuera de todo control consciente.

La literatura gótica se aleja de los temas más felices y vitales del Romanticismo para tomar el lado oscuro del terror y la muerte. Según Maurice Levy (1980) la definición de la novela gótica coincide con la de literatura fantástica, ya que reintegra en el presente del texto un pasado olvidado, convertido en mito por las sublimaciones colectivas, es decir, le hace regresar desde un modo narrativo moderno que consagra la urgencia de la historia en la ficción frente a las normas prehistóricas del discurso.

La novela gótica británica originará una novela gótica americana, caracterizada por una amalgama de misterio y de fenómenos inverosímiles, el juego de la sorpresa y el horror, la asociación de una inteligencia clara y un espíritu diabólico cercanos al idealismo y a la violencia. Algunas de estas obras son Wieland, or the Transformation de Charles Brockden Brown, Castle Dismay de Gilmore Simms, Twice-Told-Tales de James Hawthorne y The Tales of a Traveller de Washington Irving. Allen Tate (1970) observa en Poe el motivo del horror y de la ruina -de aquí lo surreal- elementos ambos de una visión del universo que controla simultáneamente el simbolismo y el realismo, el cruce de las apariencias y de la razón exacta, dos elementos de la infancia y de la madurez. Según Bettina Knapp (1984) los relatos de terror y horror de Poe pueden considerarse como descensos hacia un infierno interior, penetraciones en lo más profundo del inconsciente colectivo, en el período de vacío primigenio. Lo fantástico es a la vez el modo de expresión de un "yo" subliminal donde se inscriben las obsesiones, los temores y el optimismo puritanos, la formulación de una unidad transcendental y el índice de lo real que sucumbe. Por ello, en cada nivel, nuestros apegos son ambivalentes y se refieren a dos mundos diferentes: lo nuevo y lo antiguo, el presente y el pasado, la sociedad y el individuo, lo natural y lo sobrenatural.

A partir de 1830, el progreso de ciencias médicas como la neuropatología, y el electromagnetismo permiten reconsiderar los fenómenos paranormales y explicar los fenómenos antes temidos por inexplicables, cediendo la tentación por lo sobrenatural. El

discurso americano, como constata Bessi re, oscila entre la particularidad de la notación y la amplitud de la imagen, características que, por su coexistencia, dan forma a lo improbable. Unido al dualismo y a las antinomias categor icas de un puritanismo que surge como consecuencia lógica del retroceso de la religión, tan importante para la formación de la imaginación, como la progresión cultural que Cooper observa en la «frontera», explican el discurso gótico y fantástico, caracterizado por su capacidad de evocar lo que es extremo y absoluto, para dramatizar la ideología religiosa, moral y, menos frecuentemente política, y donde se reflejará una lectura indirecta de la realidad nacional.⁸ Por todo lo dicho hasta ahora, surge en América el "romance", cuya diferencia con respecto a la novela estriba en que en éste se priva al texto de su función de representación, con el fin de posibilitar la expresión de lo que nunca podremos conocer directamente. El término "fantástico" literario no existe para el escritor americano, puesto que lo improbable no nace de la fantasía -monstruos, fenómenos sobrenaturales o maravillosos- sino de la capacidad analítica que, en lugar de asegurar los límites y las observaciones de lo real, los deshace. Por ello, Poe no designa sus relatos como historias fantásticas, sino como Tales of Grotesque and Arabesque, Tales of Imagination o Romance Tales.⁹

Ya a finales del siglo XIX y comienzos del XX, la aparición de la biología y la física nuclear dan paso a la teratología, la mutación, la antimateria, etc., ciencias y concepciones que asegurarán la continuidad de lo fantástico, inseparable ahora de la atracción por la

⁸ El concepto de «frontera» al que se suele hacer referencia frecuente en las historias de la literatura norteamericana fue acuñado por los primeros pobladores europeos de los Estados Unidos de América como el territorio más al oeste que lindaba con los territorios aún sin explorar y en poder de las tribus ind as.

⁹ Knapp (1984) explica lo apropiado de los términos grotesco y arabesco como definición de los relatos de Poe. "Grotesco" viene de la voz italiana "grottesca" que se relaciona con las pinturas italianas no representacionales que combinan personas y animales con flores, frutos y follaje en fantásticas imágenes, creando así entramados fabulosamente elaborados opuestos a la realidad ordenada y racional. "Arabesco" tiene que ver con los diseños  rabes altamente ornamentados, entrelazando geométricamente patrones abstractos en combinación con bóvedas trabajadas, arcos apuntados y elaboradas torretas y minaretes.

ciencia y de la ineptitud para tratar la objetividad de otro modo que en términos de temor y hostilidad. Lo fantástico se confundirá entonces con la evocación del poder de creación o destrucción; la voluntad humana parecerá homóloga de la verdad del universo, aunque obviamente no lo sea por limitada e incompleta. La atracción del discurso fantástico surgirá ahora como producto de la exhibición de la historia del sujeto y su propia aventura, desde un punto de vista antropocéntrico.

Tras esta breve introducción, adentrémonos ya en el concepto de lo fantástico, así como en sus temas y subgéneros, especialmente el subgénero de terror.

IV.2.1 EL SUBGÉNERO FANTÁSTICO: TIPOS Y FUNCIONES.

Sobre el concepto de lo fantástico conocemos opiniones diversas y no pocas veces encontradas, las cuales no obstante pueden servirnos para delimitar tanto su extensión como su sustancia. Una de las aproximaciones más importantes sobre esta cuestión es la histórica, según la cual se analiza lo fantástico desde una perspectiva de pasado mediante la observación de las distintas épocas y autores; otra es la semántica, que se ocupa de clasificar los elementos del mundo fantástico, diferenciar este mundo de otros vecinos o afines, estudiar el componente subjetivo de lo fantástico y, por último, reflexionar sobre la expresividad fantástica.

Al tratar el tema de la *via negativa* y su concepto de Dios como factor irracional de la idea de lo divino, Rudolf Otto (1924) denomina a este aspecto la «experiencia numinosa» que, como lo fantástico, reúne dos aspectos de lo sacro. Por un lado el *mysterium tremendum*, que provoca miedo y horror; por otro el *fascinosum* que atrae, fascina y seduce: "*The fact that cruelty can be both detestable and delectable at the same time helps explain not only the persistence of cruelty in history, but the aesthetic appeal of cruelty in literature and the arts*" (Hallie 1969: 73). Según Louis Vax, lo fantástico se apoya en un tipo específico de conciencia, el sentimiento de lo extraño. Todorov (1972), subraya como principal

característica de lo fantástico la vacilación que se produce en el lector entre la explicación natural y la sobrenatural. El punto de vista de Todorov ha sido criticado por otros autores, como Jean Molino (1980a): según él, si tomamos como válida esta definición, no existe diferencia entre lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso excepto al final de la historia. Además, la vacilación existe en otros textos sin que por ello sean fantásticos. No existe por tanto un único método válido de caracterizar o analizar estos textos, ya que como hecho simbólico total, sólo podría explicarse plenamente desde un acercamiento semiológico y antropológico. Intentemos, pues, caracterizar lo fantástico por relación u oposición a otras categorías como lo maravilloso, lo extraño, etc.

El acercamiento de Northrop Frye (1957) se basa en una previa clasificación en distintas categorías para diferenciar los géneros. En primer lugar, Frye habla de los modos de ficción que se producen según sea la relación entre el héroe del libro y nosotros mismos o las leyes de la naturaleza. En este apartado existirían cinco subapartados, según el héroe sea superior al lector y a las leyes naturales (mito), superior sólo de grado (leyenda o cuento de hadas), superior al lector pero no a las leyes naturales (género mimético superior), igual al lector y a las leyes naturales (género mimético inferior) y, por último, inferior al lector (ironía). El autor trata de la verosimilitud, así como de lo cómico (concilia héroe y sociedad) y lo trágico (lo aísla de ella). También distingue según los arquetipos en romance (en lo ideal), ironía (en lo real), comedia (paso de lo real a lo ideal) y tragedia (paso de lo ideal a lo real). Se refiere después a la distinción basada en el tipo de auditorio: drama (representación), poesía lírica (cantada), poesía épica (recitada) y prosa (leída). Finalmente designa las oposiciones intelectual/personal y introvertido/extravertido.

Estas divisiones de géneros no dejan de ser sobre todo teóricas o abstractas, no correspondiéndose algunas de las divisiones con categorías reales existentes. Todorov (1972) critica esta clasificación de Frye arguyendo que no posee una sustentación teórica; como base teórica, Todorov distingue tres aspectos de la obra literaria: verbal (enunciado y enunciación), sintáctico (relaciones

lógicas, temporales o espaciales entre las partes) y semántico (temas). Se deben observar todos los elementos del universo literario como manifestación de una estructura abstracta y desfasada, producto de elaboración. Por último, el concepto de género debe ser matizado y calificado. Por tanto, la definición de los géneros será un continuo vaivén entre la descripción de los hechos y la teoría en su abstracción, y las obras no deben coincidir con las categorías teóricas, sino que pueden manifestar más de una categoría (además los géneros se definen muchas veces por su relación con los otros géneros próximos).

Para Todorov, la sustancia de lo fantástico se inscribe en el tiempo de la incertidumbre entre lo imaginario o ilusorio y lo extraño (real). En cuanto se elige una de las dos alternativas, abandona el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino, lo extraño o lo maravilloso, produciéndose una vacilación en el lector que, casi siempre, se acompaña de una identificación de éste con el personaje principal. Por otra parte, lo fantástico implica también una manera de leer que no debiera ser ni alegórica ni poética.¹⁰ Para Roger Caillois estas imágenes configuran la esencia de lo fantástico, entre las imágenes infinitas -por principio incoherentes- y las trabadas (*entrevées*); éstas traducen textos precisos en símbolos que después se reconvierten con ayuda de un diccionario.

Pero existen numerosos puntos de vista sobre el hecho fantástico. Así, de acuerdo con H. P. Lovecraft la clave para distinguir lo fantástico no estriba en la obra sino en la experiencia del lector, que debe ser el miedo, mientras que Peter Penzoldt piensa que, excepto los cuentos de hadas, todas las historias sobrenaturales son historias de terror que nos hacen dudar sobre la realidad y la imaginación de los fenómenos. Caillois considera esencial la impresión de extrañeza irreductible y Todorov que el terror no es condición necesaria de lo fantástico, aunque pueda darse también. Para él, lo fantástico se ha manifestado históricamente bajo el signo

¹⁰ Todorov distingue grados de alegoría, según el grado de vacilación del lector entre el sentido literal y el alegórico, aunque añade que no existirá alegoría si no se halla explícitamente marcada en el texto.

de dos variantes: la vacilación entre lo real y lo ilusorio, en donde se duda de la explicación que hay que darle a los acontecimientos perceptibles y la vacilación entre lo real y lo imaginario, cuando nos preguntamos si lo que se cree percibir no es, de hecho, producto de la imaginación. La ambigüedad por lo demás depende del empleo de elementos estilísticos como la conjugación en imperfecto y la modalización.

Todorov señala cinco variedades de lo fantástico, situándose el «puro» en el centro de ellas. En lo maravilloso puro, no existe vacilación, puesto que de entrada aceptamos lo sobrenatural del ambiente y de los acontecimientos que sucederán. Corresponde a un fenómeno desconocido, por venir, es decir, a un futuro.¹¹ Pero mientras en el anterior, lo único que importa es la naturaleza misma de los acontecimientos contados y no las reacciones de los personajes o el lector implícito, en lo extraño puro lo más importante es precisamente la reacción de los personajes y del lector ante los acontecimientos narrados, unos acontecimientos que en sí mismos no desafían a la razón. Por tanto, el extraño puro se refiere a lo inexplicable reducido a hechos conocidos como experiencia previa, el pasado. Por último, en el fantástico puro, se produce siempre la vacilación que no puede situarse sino en el presente. Entre estas tres variedades se sitúan el fantástico-extraño y el fantástico-maravilloso que comparten las características comunes al fantástico puro, aunque acaban resolviéndose por explicaciones a los acontecimientos relatados, naturales en el primer caso y sobrenaturales en el segundo.

Christine Brooke-Rose (1988) argumenta contra la teoría de Todorov sobre los géneros fantásticos, pues según ella éste retrocede a los géneros históricos -en contraposición a los géneros teóricos de

¹¹ Dentro del maravilloso, Todorov distingue cuatro tipos: hiperbólico (los fenómenos son sobrenaturales sólo por ser superiores a los familiares: Las mil y una noches); exótico (se relatan acontecimientos sobrenaturales sin presentarlos como tales: Simbad el marino); instrumental, donde aparecen pequeños adelantos irrealizables en la época descrita pero perfectamente posibles hoy ("Historia del príncipe Ahmed" de Las mil y una noches) y, por último, científico, donde lo sobrenatural se explica de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce ("La verdad sobre el caso Valdemar").

Frye- al defender que el género fantástico sólo tuvo vigencia en un período histórico restringido, el de la novela gótica y sus secuelas por razones sociológicas -tabús decimonónicos- e históricas, ya que los temas fueron después absorbidos en su mayor parte por el psicoanálisis. Según la autora, Todorov no señala la ambigüedad interpretativa como característica de los textos fantásticos compartida con otros géneros. Brooke-Rose lo explica con el ejemplo de The Vision Concerning Piers Plowman I, una alegoría histórica leída en clave fantástica. Además la teoría de Todorov no puede explicar las obras de Kafka -la de Frye sí-, y sólo dice que el género deja de existir antes de este autor. Por último, Brooke-Rose sostiene que lo fantástico, tal y como lo define Todorov, es un desarrollo moderno (no jerarquizado) de la alegoría medieval; dos formas de escribir metafóricamente en varios niveles o de forma paradigmática.

Analicemos ahora la estructura narrativa básica de un relato fantástico. En primer lugar, Todorov observa el empleo del discurso figurado mediante figuras retóricas del enunciado: la exageración lleva a lo sobrenatural, el sentido propio de una expresión figurada se vuelve efectivo, la figura y lo sobrenatural están presentes, sincrónicamente, al mismo nivel. Lo fantástico emplea continuamente figuras retóricas porque es en ellas donde encuentra su origen. En segundo lugar, el narrador habla, por lo general, en primera persona. Se trata de un narrador representado, que se asocia inconscientemente con el autor y que, por tanto, permite la identificación máxima del lector con éste, puesto que el pronombre personal "yo" pertenece a todos. El narrador además será en muchas ocasiones un hombre normal, en el cual casi todos los lectores puedan reconocerse.¹²

En el caso de Edgar Allan Poe, el narrador se identifica con el héroe o personaje principal y, aunque el discurso no se identifica

¹² Para Todorov (1988), el lenguaje fantástico es un acto complejo que incluye, además de la utilización del pronombre "yo", un verbo de actitud como pensar o creer y una modalización de incertidumbre de dicho verbo, llevada a cabo por el tiempo pasado (se distancia el narrador y el personaje) y los adverbios de modo como casi y quizás, terminando con una proposición subordinada describiendo un suceso natural.

con el del autor -perdiendo la prerrogativa de credibilidad absoluta otorgada al autor-, se le concede una confianza paradójicamente alta, ya que está siempre introducido por el discurso del narrador.¹³ En tercer lugar, dentro del ámbito sintáctico, la estructura de la obra -como subraya Penzoldt- sigue una línea ascendente que culmina al final con el clímax. En sus ensayos literarios, Poe ya había diseñado para el relato breve una estructura *in crescendo* que culmina con el efecto único situado al final de la historia y al que contribuyen obligatoriamente todos los elementos. El relato fantástico posee además la propiedad del tiempo irreversible, es decir, la primera y segunda lecturas del mismo relato no causan el mismo efecto puesto que ya se conocen con antelación hechos que sucederán posteriormente, con lo que la unidad de efecto queda sensiblemente mermada.

Todorov distingue varias respuestas al género fantástico desde el punto de vista funcional; en primer lugar produce un efecto sobre el lector distinto de otros tipos de géneros y que puede ser temor, horror o simple curiosidad. Además, el género fantástico sirve a la narración, manteniendo una estructura delimitada que pretende intrigar. Finalmente, permite describir un universo fantástico que no tiene una naturaleza exterior al lenguaje, es decir, que se crea en y por el lenguaje. Con todo, los efectos del género fantástico se relacionan directamente con los temas tratados.

Existen diversas clasificaciones de los temas fantásticos sobre modelos narrativos -de tema en tema deteniéndose en puntos más o menos arbitrarios- o lógicos, siguiendo una línea vertical desde los niveles más concretos a los más abstractos. Podemos señalar la clasificación realizada por J. Delumeau en La Peur en Occident, XIV^e-XVIII^e siècle, mencionando la muerte y los fantasmas, la brujería y el diablo, la mujer y el amor, el monstruo y la metamorfosis, la guerra, el hambre y la peste, y la noche y el

¹³ El discurso del autor es el único incuestionable a priori; el discurso de los personajes puede ser verdadero o falso, al igual que el del narrador, aunque este último se supone que no debería «mentir».

sueño.¹⁴ Wifold Ostrowski en The Fantastic and the Realistic in Literature diseñó una tipología temática de naturaleza abstracta basada en los distintos elementos del discurso fantástico: personajes (materia + conciencia), mundo de los objetos (materia + espacio), acción, causalidad y finalidades, y tiempo.¹⁵

Todorov realizó igualmente una clasificación distributiva de los temas fantásticos, dividiéndolos primeramente en los temas del "yo" y los temas del "tú". Los primeros están relacionados con la ruptura de los límites entre materia y espíritu o, en términos freudianos, relacionados con el eje percepción-conciencia. En otras palabras, no incluyen acciones particulares sino toda una percepción del mundo.¹⁶ Éstos incluyen la metamorfosis, el pandeterminismo, la multiplicación de la personalidad, la ruptura de los límites entre el sujeto y el objeto y la transformación del tiempo y el espacio. Los temas del "tú" tienen relación con lo sobrenatural y en especial con el deseo que lleva a experiencias de los límites. Mientras los del "yo" se relacionan con la mirada -pasiva-, los del "tú" lo hacen con los temas del discurso, aunque en forma activa de relación con el mundo circundante. Los deseos sensuales a su vez se relacionan con lo sobrenatural, el diablo, la mujer, la madre, la homosexualidad, el incesto, la necrofilia, el vampirismo y otros.¹⁷ La red de los temas del "tú" se relaciona con las pulsiones inconscientes.¹⁸

Atendamos por último a la ubicación de esta tipología de los temas fantásticos dentro de una tipología general de los temas literarios. Aunque no sea el objetivo de este trabajo ahondar en la

¹⁴ Citado por Jean Molino 1980a. En este mismo sentido, véase Roger Caillois, Imágenes, imágenes (Barcelona: Edhasa, 1970) y Louis Vax, L'art et la littérature fantastique (Paris: Seuil, 1970).

¹⁵ Citado por Todorov 1972.

¹⁶ Todorov señala que mientras que la visión pura y simple nos descubre un mundo plano, sin misterios, la indirecta es la única vía hacia lo maravilloso.

¹⁷ Analógicamente, los temas del "yo" se pueden relacionar con los mundos de la infancia, la droga, la esquizofrenia y el misticismo.

¹⁸ Existen otras clasificaciones como las de Penzoldt, que sugiere agruparlos en función de su origen psicológico, con una doble ubicación: el inconsciente colectivo y el inconsciente individual.

cuestión de las tipologías creemos importante tratar siquiera brevemente la significación del tema de la muerte como primero y principal de lo fantástico, igual que lo es el del pensamiento del hombre desde tiempos remotos. Como apunta Jean Molino (1980b), la muerte es familiar, cercana y constituye un acto ritualizado, aquél donde se prepara sin hipocresía el paso, no el fin, la transición entre lo natural y lo sobrenatural. La vida está indisolublemente enlazada con el mundo de los muertos. Debido al dualismo de lo santo y sacro como polo positivo y lo diabólico como negativo (y también a la función psicológica y social del "otro"), aparece desde tiempos antiguos lo diabólico como parte integrante de los relatos fantásticos y las leyendas populares. Por otra parte, a través de la mitificación cortesana de la tradición erótica occidental pervive en la teología y las mentalidades la imagen de la «tentadora» -mujer rebelde, vampira, bruja- inspirada en el demonio, que se constituye en origen de la desgracia y amenaza del equilibrio del individuo y el grupo:

La relación entre sexos difícilmente puede verse libre de un antagonismo y una hostilidad potenciales...y de esta misma potencialidad puede surgir, a veces, un elemento de ansiedad. (Fromm 1970:262)¹⁹

Junto a la muerte, cabalgan los otros jinetes de la apocalipsis: la guerra, el hambre, la peste, que propician un ambiente -como la noche- muy apropiado para la aparición y desarrollo de lo fantástico y que, a su vez, forman parte de los relatos históricos y sociales de la crisis y la catástrofe. Además de los temas de origen tradicional oral que tienen su origen en la época medieval

¹⁹ Para Joan Prat (1979), la valoración mítica de la mujer va evolucionando desde la época matriarcal, la transición al estado patriarcal y la etapa patriarcal. Metodológicamente se distinguen tres momentos en la cristalización del mito que se ejemplifican mediante la descripción y el análisis de tres estereotipos femeninos: la bacante griega, la bruja medieval y la mujer vampiro centroeuropea. Vid. Román Gubern y Joan Prat, Las raíces del miedo (Barcelona: Tusquets, 1979).



y moderna hasta el siglo XVIII, existen otros que los autores retoman a partir de este siglo para intentar superar la dificultad de provocar reacciones en el lector, ayudados además por las nuevas posibilidades fantásticas de la revolución económica, científica, social y cultural que suponen los nuevos avances del movimiento de racionalización humana y técnica. Así, el género fantástico que triunfa a partir de la mitad del siglo XIX en la Europa Occidental es una simbiosis entre la tradición popular y la literatura. Por tanto, podemos convenir con Molino que el género fantástico representa una categoría con vocación universal, que englobará, además de todas las formas de presencia en lo real cotidiano de un más allá terrorífico, la forma particular aportada que ha puesto esta categoría general en el siglo XIX, a medio camino entre lo sobrenatural de la tradición y lo «surreal» moderno.

En el ámbito de lo sobrenatural es necesario distinguir, como apunta Todorov, entre una función literaria y una función social. Lo sobrenatural permite franquear ciertos límites inaccesibles en lo cotidiano, por la censura social y la propia de la psique del autor: el texto se sustrae a la acción de la ley y, por tanto, puede transgredirse. La llegada del psicoanálisis produce la muerte de un género fantástico clásico para reconvertirlo en la etapa moderna, al desvelar los secretos y símbolos propios de esa literatura fantástica clásica, hasta entonces anclada psicológicamente en la simbología medieval que atribuía a todas las manifestaciones mórbidas una influencia demoníaca. Desde el punto de vista literario -siempre según Todorov- lo sobrenatural cumple tres funciones diferenciadas. Pragmáticamente, conmueve o mantiene en suspenso al lector; semánticamente, lo sobrenatural constituye su propia manifestación, mientras que sintácticamente interviene en el desarrollo del relato fantástico:

There must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain -a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature

which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space. (Lovecraft 1973: 53)

En términos narrativos, el relato elemental contiene dos tipos de episodios: los que describen un estado de equilibrio o desequilibrio y los que describen el paso de uno a otro. Para realizar este paso de modo seguro y rápido se requiere muchas veces la transgresión de las leyes, para lo cual el autor se sirve de lo sobrenatural. Pero lo fantástico -según Todorov- se reconoce no por la existencia de lo sobrenatural, sino por la impresión ambigua que produce el relato en el lector:

por un lado cuestiona los límites entre lo real y lo irreal (quintaesencia de la literatura), por otro es una propedéutica de la literatura; al combatir la metafísica del lenguaje cotidiano, le infunde vida; debe partir del lenguaje, aun cuando sea para rechazarlo. (1972: 198)

Roger Bozzetto (1980) establece una diferencia entre los conceptos fantásticos clásico y moderno, diferencia que surge en el siglo XX. En primer lugar, mientras el clásico funciona como una especie de sistema simbólico limitado, siendo su ambiente próximo a castillos y en época indecisa entre el fin del Feudalismo y el Renacimiento, el moderno es urbano y sus signos son múltiples, resintiéndose el individuo de un entorno mucho más complejo. Segundo, a diferencia del clásico en el que el encuentro con lo sobrenatural resulta de una búsqueda de los personajes, en el fantástico moderno lo sobrenatural nunca se vislumbra, juzgando los hechos como absurdos, irracionales, sin concederles la valoración o la percepción de sobrenaturales, sino sólo como perturbaciones que subvierten el curso normal de la cotidianidad. Del clásico al moderno pasamos de un universo donde lo sobrenatural estaba humanizado por una larga cohabitación, donde los beneficios secundarios estaban reconocidos, a un sistema, un

mundo regido por unas leyes que no podemos aprehender y sin embargo dan forma al conjunto, le dan por sí mismas sentido.

En tercer lugar, en el fantástico clásico la narración revela las estrategias de la novela realista: reencuentro del mundo urbano y el marginal. Sigue además la norma de las vacilaciones, el miedo que constituye la retórica de lo indecible, donde se sugiere sin nombrar. En cambio, en el moderno, las secuencias no son las obligadas por el discurso realista; se privilegia lo asertivo, enunciativo y descriptivo, sin consideración de las contradicciones, fallos y rupturas eventuales. Mientras el fantástico clásico se sitúa en el universo del melodrama, con sus efectos teatrales, sus ambientes nocturnos y sus "satanás ex-machina", el fantástico moderno es más prosaico y contemporáneo del cine.²⁰ Además, en el fantástico moderno no existe un «más allá» por el que otorgarle la significación, el lector deberá buscar sólo en el texto, pues sólo en él encontrará el sentido, pero -como dice Lacan y ya escribió Poe- sin que ninguno de sus elementos no colabore en la tarea. El texto fantástico moderno pone en escena un mundo próximo a la psicosis: ausencia de contactos, de afectividad, normas adversas y desconocidas, objetos agresivos y sujetos a tramas espacio-temporales manipuladas.

El texto fantástico moderno juega el papel de la máquina a influenciar: desorientando a los personajes (y al lector) mediante el conjunto de afirmaciones contradictorias, de aserciones inmotivadas presentadas como normas, de dobles sentidos, se construye un universo indeciso, dando la impresión de un aparente absurdo y un complot dirigido contra los personajes y/o el lector. Finalmente, a diferencia de la estructura neurótica del fantástico clásico, que supone un retroceso previamente simbolizado, es imposible en el moderno remontarse a un simbolismo anterior.²¹ Mientras el

²⁰ Según Todorov (1978), en el fantástico moderno la imagen o metáfora toma estatuto de mero significante, por lo que no se asocia con el más allá y sólo se utiliza como pista de algo.

²¹ Todorov (1978) afirma que el género fantástico es un acto de la palabra, por el que se expresará lo «impensable» socialmente en sus formas simbólicas. El fantástico clásico está próximo a una puesta en escena histórica, en tanto el moderno tenderá a lo psicótico.

primero es muy popular por su temática, como lo demuestra la pervivencia de su imagen, el segundo es más secreto; en las obras modernas el funcionamiento textual ofrece a veces la apariencia de un juego gratuito y manifiestan una simbiosis creadora de interrogantes renovadas por la escritura, los fantasmas que allí nacen y las relaciones que ellas mantienen con nuestro entorno cotidiano.

El relato sobrenatural del siglo XX invierte los términos, pasando del acontecimiento sobrenatural como excepción o inadaptación a lo sobrenatural como norma o adaptación; es decir, derivan a su vez de lo extraño y lo maravilloso. En nuestro siglo, el objeto fantástico por excelencia es el hombre -i.e. Kafka-, con lo que la identificación del lector con el personaje le conduce a su exclusión de lo real. Al mostrar el lenguaje como independiente de la realidad, se subvierte la función literaria, expresando en cada texto la imposibilidad inherente de la literatura y su máxima contradicción:

Para que la escritura sea posible, debe partir de la muerte de aquello de lo cual habla; pero esa muerte la vuelve imposible, pues ya no hay nada que escribir. La literatura sólo puede ser posible en la medida en que se vuelve imposible. O bien lo que se dice está presente allí, y entonces no hay lugar para la literatura, o bien se da cabida a la literatura, y entonces ya no hay nada que decir. (Todorov 1972: 207)

IV.2.2 EL MIEDO Y LA LITERATURA DE TERROR.

Palpitación, ansiedad, palidez, grito, huida y temblor son movimientos reflejos característicos del miedo. Cuanto mayor es la respuesta fisiológica, más se restringe el libre albedrío y más aumentan los movimientos irrefrenables: el miedo produce debilidad, y la debilidad más miedo. A finales del siglo XIX A. Mosso (1892) estudió los elementos fisiológicos y patológicos del miedo en

su tratado La paura; según él, la mayoría de los fenómenos característicos del miedo se producen sin participación alguna de la voluntad y de la consciencia. El elemento sorpresa juega un papel de primer orden en la producción del miedo, es decir, las pequeñas emociones inesperadas pueden causar trastornos profundos en nuestro organismo, mientras que sucesos graves para los que ya estamos preparados tienen efectos proporcionalmente menores.

Todos los fenómenos característicos del miedo a los que hemos aludido pueden explicarse hoy en día sin dificultad desde un punto de vista médico o fisiológico. El corazón es el órgano que primero reacciona en el mecanismo humano y es también el último en pararse. A partir de sus impulsos se sucede la cadena de fenómenos nerviosos, respiratorios, musculares y vasculares: *"Cuando estamos amenazados por un peligro, en el miedo, en las emociones; cuando el organismo debe desplegar su fuerza -afirma Mosso-, ocurre automáticamente una contracción de los vasos sanguíneos, la cual hace que sea más activo el movimiento de la sangre en los centros nerviosos"*(1892: 133). La palidez surge como consecuencia de esta contracción de los vasos sanguíneos, mientras el temblor puede producirse por una extrema debilidad o por una agitación excesiva de los nervios.²² También a consecuencia de la contracción de los vasos se produce una contracción muscular y por ella, el fenómeno de la «piel de gallina».

Los músculos faciales son los más aptos para expresar emociones, por su tamaño relativamente pequeño, su facilidad de movimiento y por su conexión más directa con los centros neurálgicos cerebrales que así transmiten las órdenes con mayor brevedad. El ensanchamiento de las pupilas, aunque no es exclusivo del miedo, se produce tras emociones profundas y va acompañado en muchas ocasiones por una actividad nerviosa importante que produce la secreción de un sudor especial denominado «sudor frío». Pueden anotarse otras reacciones del cuerpo humano, no observables a simple vista, como fuertes contracciones en la vejiga

²² Mosso (1892: 196) señala el fenómeno del «delirium tremens» como aquél en el que el miedo y el temblor se alían para impartir el más horrible de los castigos y la injuria más desastrosa de la naturaleza.

y en el intestino, que dan lugar a una necesidad de evacuar más frecuente de lo normal y que no se corresponde en absoluto con el proceso regular de la digestión. En el fenómeno del espanto, terror o miedo intenso puede llegar a producirse una interrupción del trabajo molecular necesario en la médula espinal para que las órdenes o excitaciones de la voluntad produzcan la reacción en los músculos: es la paralización producida por el terror.²³

Tras esta breve disquisición sobre los fenómenos fisiológicos producidos por el miedo, pasemos ahora a explicar cómo surge el miedo y cuáles son las razones de su aparición. Pensamos -como sostiene Mosso- que el miedo es o contiene un recuerdo innato, transmitido de generación en generación y que, además, ha sido fomentado por las sociedades -a través de la familia, las leyes y la religión- acrecentándolo en muchos casos y perpetuándolo en todos:

así de este montón indistinto de células se formará un ser que representará en su microcosmos toda la historia del género humano, con sus sustos, con sus enfermedades, con sus instintos, con sus afectos, con sus odios, con sus vilezas y con sus grandezas. (1892: 350).

Es quizá una aproximación a la idea del inconsciente colectivo que Karl Jung acuñará años después y que ya Edgar Allan Poe vislumbró en sus relatos y ensayos algunas décadas antes.

Pero, ¿qué es realmente el miedo? Humanistas y científicos coinciden en que el miedo surge cuando un ser humano cree, aunque no acierte a razonar, en la existencia de una posibilidad más o menos evidente de algún tipo de peligro para él. En principio, pues, cualquier tipo de fenómeno, situación, pensamiento, animal y cosa nos puede en determinado momento inspirar temor. Sin embargo, lo que para algunos puede producir un miedo terrorífico,

²³ Mosso (1892) apunta que el fenómeno del miedo puede en determinados casos producir la muerte debido a violentas sacudidas del sistema nervioso, acciones traumáticas o causas morales. Además el autor afirma que el miedo puede dar lugar en el hombre a una gran cantidad de patologías físicas.

para otros no es más que una curiosidad, algo incluso atractivo. No hace mucho llegó a mis manos un libro escrito por un familiar mío -biólogo para más señas- en el que comentaba diversos aspectos del mundo animal y vegetal desde un punto de vista ligero y atractivo para los lectores, como yo, profanos en la materia. Uno de los capítulos describía precisamente los diferentes puntos de vista con que el autor, Martí Domínguez y su madre contemplaban la aparición de una mariposa en la cocina de su casa. Mientras Martí, estudioso de los coleópteros, admiraba en su plenitud la belleza del animal, su madre observaba con temor a un repugnante y amenazador insecto volador posándose sobre paredes, vasos y algún que otro alimento listo para ser cocinado. Valga esta digresión para constatar que la sensación de ansiedad o miedo es algo relativo, en cierto modo, ya que las mismas situaciones producen reacciones dispares en personas diferentes, según su edad, ocupación, educación, contexto socio-histórico y cultural, etc.

Y sin embargo, existen ciertos temores que son comunes a todos los seres humanos, fenómeno constatado incluso teniendo en cuenta no sólo la dispersión geográfica sino también el momento histórico en el que desarrollan sus vidas. Se ha estudiado además la existencia de una correspondencia más o menos directa entre los períodos de convulsión o inseguridad social y los temores más profundos y atávicos (pérdida de identidad, sumisión, mutilación, muerte) del ser humano. Filosóficamente, la idea de la muerte del hombre -como señala Eugenio Trias (1984)- posee un sentido vital, que afecta a nuestra conducta de forma directa y que determina una forma de comportarse y una actitud y, por consiguiente, una ética. Esta idea significa que el hombre, el ser humano, la existencia humana o el sujeto humano constituyen fetiches y por tanto, la muerte significa la disolución de esa identidad y la liberación de una profusión de máscaras o disfraces que todos nosotros almacenamos y que inhibimos en virtud de ese fetichismo. El incluido y el excluido íntimamente relacionados con estos fetiches, constituyen los protagonistas del drama cultural de occidente después del Renacimiento, ambos llenan el espacio de esa cultura, aunque no se comunican; existe entre ellos una línea de separación que los hace

inaccesibles, no se pueden reconocer. A partir del siglo XIX y de autores como Pine y Tuke, el loco será el personaje que detentará la exclusiva del mundo del horror, como único excluido, tras la liberación de los internados y de todas las restantes figuras de la sinrazón:

Se apunta a una "Suprarracionalidad" que incluye la demencia y el onirismo: experiencia alucinógena, psicodélica que hace estallar las escisiones estructurales de la cultura occidental y aspira a reintegrar en las estructuras de la naturaleza -libre expresión del deseo, de Eros- el secular, atávico, dominio de la Norma. (Trías 1984:58)

Para autoafirmarse, toda filosofía necesita un marco de referencia, es más, una referencia negativa que represente todo lo que esa filosofía excluye o rechaza. El irracionalismo se configura de este modo, como el fantasma sobre el que descansa el racionalismo. De igual modo, el desorden dispone su propio espacio para que el excluido organice su propio mundo, un mundo de desorden que sirve, a su vez, para suministrar modos de convivencia futuros y una coartada a la buena conciencia del burgués. Sade, y en menor medida Poe, dan voz al loco, le proporcionan una conciencia de sí mismo. Tras la disolución de la identidad, producida por la muerte del hombre, sigue una liberación de máscaras, papeles distintos que se acumulan en ese más allá de la conciencia, el inconsciente. La represión de la imaginación, de la misma imaginación de la que tanto habló Poe, se produce cuando una máscara olvida su condición de ficticia y se yergue en entidad sustancial, engendrando así una conciencia o yo.²⁴ En términos

²⁴ En este sentido, la filosofía budista aboga por la eliminación de los deseos como fuente del dolor y la infelicidad del ser humano, para llegar a un estado de completa indiferencia en donde nada importa excepto la paz absoluta del nirvana, que propiciará la sumisión al todo y el final de la cadena de reencarnaciones que tienen como fin el estado final de paz absoluta. En el

freudianos, la disolución de la identidad del "yo", identidad básica en la tradición judeo-cristiana, constituye la piedra angular del miedo del hombre occidental. Estrechamente vinculada a esta pérdida de identidad aparece la idea de la muerte del hombre: física y espiritual. De aquí parten todos los conceptos productores del miedo: la locura, la muerte, los agentes que pueden llegar a causar la disolución, conceptos que han originado desde tiempos inmemoriales unos ejes míticos sobre los que se han apoyado las manifestaciones culturales del mundo occidental: el descanso eterno después de la muerte, la tiranía, el doble, la monstruosidad.

El siglo XIX fue prolífico en explicaciones y tratados sobre el miedo tanto en lo que concierne al aspecto físico como al psíquico. Los pioneros de la psicología americana consideraban el miedo una emoción innata enraizada profundamente en la mente, junto a los sentimientos de amor, odio, ira y gozo. Según la teoría psicoanalítica, el miedo es una forma de ansiedad que proviene del entorno del hombre así como de una tendencia que Freud llama el "ello" -referido a los instintos del hombre- y del "superego", la conciencia. Una vez se experimenta la ansiedad, el "ego" -parte consciente de la mente- pone en marcha unos mecanismos de defensa (regresión, represión, reacción-formación, proyección, fijación, adaptación y habituación), constituidos por reacciones inconscientes que distorsionan la realidad. Y puesto que el miedo es una forma de ansiedad intensa, también pulsa el dispositivo defensivo del ego. Edmund Burke (1958) afirma que la única diferencia entre el dolor y el terror es que los agentes del dolor actúan sobre la mente por intervención del cuerpo, mientras que lo que origina el terror afecta normalmente a los órganos corporales por la operación de la mente que sugiere el peligro. Debido a la mayor intensidad del miedo sobre la ansiedad, la amenaza percibida por el ego se relaciona con la disolución de la identidad.

Las diferencias entre los conceptos de terror y horror también han sido argumentadas por diversos autores. Devendra Varma (1957) defiende que la diferencia entre ambos puede

budismo, por tanto se soluciona el problema de la disolución de la identidad del "yo" mediante la negación inicial de la existencia de dicha identidad.

compararse con la existente entre la aprensión y la constatación, es decir, la misma diferencia que existe entre «oler a muerto» y «tropezarse con un muerto». Sin embargo para Thompson el terror se relaciona con el dolor físico y mental, mientras el horror sugiere una enorme decadencia diabólica y moral. En términos literarios, preferimos suscribir la teoría de St. Armand, por la que la diferencia no se establece en términos de cantidad o cualidad del sentimiento sino en su raíz: el terror viene del exterior atacando el alma del lector, mientras que el horror nace del interior de uno mismo. Por tanto, mientras el terror puede vencerse con facilidad al cerrar el libro, el horror no, ya que actúa directamente sobre los miedos enraizados en la mente, a nivel inconsciente, y la huida se hace mucho más complicada, porque dicho sentimiento escapa al control consciente.

¿Por qué sentimos placer en el terror o el horror? ¿Cuál es la gratificación que proporciona la lectura de los relatos de miedo? Partiendo de que todos compartimos cierta clase de miedos, Heller sostiene que el placer de la lectura de relatos de este tipo resulta del éxito del lector en el ejercicio de la integración en la resistencia contra las amenazas de la historia. Por otra parte, la huida de los miedos irracionales del hombre sólo puede intensificar su horror.²⁵ Desde este punto de vista el horror expresado por los relatos góticos puede beneficiar y enseñar al lector, ya que éste tendrá en su lectura un campo de experimentación para aprender a vencer sus temores. Aunque Poe no era partidario de la didáctica explícita en la poesía ni en sus relatos, su obra podría también beneficiar al lector, ya que se fundamenta en el horror humano y, por tanto, contiene el componente de enseñanza a que hemos aludido. Por otra parte, Poe

²⁵ Aunque no existe una clara diferencia entre los miedos racionales y los irracionales, podemos sin embargo poner el ejemplo del miedo a una operación quirúrgica como racional, ya que se basa en un peligro inminente y constatable, mientras que el miedo a los animales como insectos, perros y gatos no parece tener un motivo muy claro, con lo que lo definimos como irracional. Así y con todo, diremos que el temor racional afecta a la parte consciente de nuestra mente, con lo que es posible vencerlo mediante explicaciones o pensamientos racionales y conscientes, mientras el irracional afecta al inconsciente y es mucho más difícil de eliminar ya que nuestra sola razón no será capaz de vencerlo.

escribía para sus conciudadanos decimonónicos americanos y conociendo sus «phobic pressure points», según la expresión de Stephen King (1981). Estos puntos de presión fóbica aluden a los temores o miedos característicos de los americanos de la época, distintos de los de los europeos o los asiáticos de la misma época. El caso particular de Poe, especialmente en lo referente al miedo, es tema del siguiente apartado.

IV.3 ALGUNOS APUNTES SOBRE EDGAR ALLAN POE.

Edgar Allan Poe nació en Boston en enero de 1809, probablemente el día 19. En 1802, Elizabeth casó con un joven actor, Charles Hopkins, quien apareció junto a ella en muchas obras pero murió tres años después. En aquella época, era una garantía apreciable para una mujer de teatro en Inglaterra o América el estar bajo la protección de un hombre, así que Elizabeth contrajo segundas nupcias con el también actor David Poe. El matrimonio tuvo tres hijos: William Henry en 1807, Edgar dos años más tarde y, por último, Rosalie en 1810. En 1809, David Poe hizo su última aparición como actor y algo más tarde desapareció. Algunos relatos dicen que murió en 1810, pero nunca se supo con certeza. Elizabeth tuvo enormes dificultades para sacar a su familia adelante, dado su precario estado de salud. Durante algo más de un año estuvo de gira con su compañía, de una ciudad a otra, hasta que en diciembre de 1811 murió. Edgar tenía sólo dos años pero los pocos recuerdos de sus padres dejaron al parecer en él una huella imborrable.

Edgar fue adoptado por John Allan, un acomodado comerciante de tabaco propietario de la empresa Ellios & Allan de Richmond. Nacido en Escocia, emigró a América para trabajar con su tío William Galt. En 1804, Allan consiguió la nacionalidad, un año después de contraer matrimonio con Frances Keeling Valentine. No tuvieron hijos lo que les decidió a adoptar a Edgar. Frances se mostró siempre dispuesta a considerar a Edgar como a su propio hijo, pero John mantuvo siempre una reticencia que se reflejó en la negativa a darle su apellido legalmente.

En 1815, John Allan viaja a Inglaterra con toda su familia por asuntos de negocios, pero no regresarán hasta cinco años después. Los recuerdos de estos años de su niñez en Inglaterra quedaron para siempre impresos en la mente de Edgar: su residencia, una casona decadente situada en una neblinosa villa y rodeada de árboles gigantescos, los castillos, las construcciones antiguas, su colegio... Una impresión más bien desoladora que le hizo perder el interés por la vida inglesa, aunque no por la literatura de aquel país.

El primer amor de Edgar, Jane Craig Stanard, madre de uno de sus compañeros de colegio se convirtió en la confidente de los años turbulentos y apasionados de su juventud, causándole su muerte -en 1824- una honda e indeleble huella. En 1875, Elmira Royster también contó que Edgar estuvo enamorado de ella algo después de la muerte de Jane Stanard, llegando a prometerse con ella antes de marchar a estudiar a la universidad; desde allí le envió numerosas misivas, aunque Elmira no tuvo noticia de ellas hasta después de contraer matrimonio con un cierto Sr. Shelton, ya que su padre las había interceptado alegando que eran demasiado jóvenes. En esta época, Edgar contaba diecisiete años y estaba desarrollado por completo. De apariencia frágil, con grandes ojos grises y una voz melodiosa, se sentía seguro de sí mismo, de su caballerosidad y de su superioridad y actuaba en consonancia. Edgar se sentía a sus anchas codeándose con la aristocracia de Richmond, lo que acrecentaba sus fantasías de educado caballero virginiano. Durante el año que pasó en la universidad, leyó abundantemente, aprendió francés y latín e incluso comenzó a escribir su primer libro de poemas Tamerlane and Other Poems, By a Bostonian que apareció en 1827.

En marzo de 1830, Edgar es aceptado como cadete en la academia militar e ingresa en julio del mismo año. Pero las razones de Edgar para enrolarse en una vida carente de ambiciones intelectuales son sobre todo el deseo de demostrar a su padrastro ser digno hijo suyo y así conseguir su apoyo y aprobación. Sin embargo, pronto comenzaron de nuevo las disputas con John Allan, casi siempre por motivos económicos, por lo que decidió abandonar West Point y acabar así con la relación emocional más importante de su vida. En 1834, John Allan murió sin incluir a su hijastro en su testamento y para Edgar comenzó un turbulento recorrido de calamidades y éxitos como periodista y marido.

Ya en 1833, había obtenido un premio del Folio Club con su relato "MS Found in a Bottle", premio que le reportó 50 dólares, iniciando así sus colaboraciones como articulista, crítico literario y escritor de relatos en diversas publicaciones, el *Southern Literary Messenger* entre otras. Edgar estaba en sus mejores momentos como

periodista: tenía gran capacidad y destreza en el trabajo, era brillante y demostraba una especial intuición hacia el gusto del público. Aprendió con notable rapidez los detalles técnicos de la preparación de un periódico, ya que su máxima ilusión era poseer algún día una revista.

En 1835 contrajo matrimonio en Richmond con Virginia Clemm que contaba, a la sazón, trece años de edad, y su tía María Clemm se trasladó a vivir con ella. Aunque algunos críticos hayan recalcado la posibilidad de un matrimonio de conveniencia instigado por María en su propia conveniencia y en la de Eddie, por lo insólito que resulta imaginar una fuerte relación pasional en tan joven mujercita, Virginia representaba el modelo de heroína que Edgar iba a describir en sus futuros relatos de "Ligeia", "Morella", "Eleonora" y "Berenice": pelo negro, tez pálida hasta el extremo, cara redonda y una forma de hablar especial acompañada de un ligero ceceo.

En esta época, la vida como periodista o incluso como escritor era difícil, ya que no existían leyes sobre los derechos de autor y los editores consideraban más rentable y seguro publicar en sus periódicos viejos recortes y entregas inglesas, que pagar a jóvenes escritores americanos que no tenían la fama de los británicos. Poe intentó publicar una serie de cuentos de terror y sátiras, pero Harper la rechazó. Más adelante lograría un acuerdo para la publicación en 1838 de "The Narrative of Arthur Gordon Pym". Tras esta primera experiencia como periodista, Poe viajó a Nueva York y a Filadelfia, donde tuvo más fortuna. Vendió su mejor historia, "Ligeia", a una revista de Baltimore por sólo 10 dólares. En julio de 1839, Poe empezó a trabajar como colaborador de *Burton's Gentleman's Magazine*, donde pudo publicar piezas importantes de crítica y relatos como "The Fall of the House of Usher" y "William Wilson". Además encontró a un editor local que le publicó una tirada de 750 copias de Tales of the Grotesque and Arabesque, (los cuentos del Folio Club) y relatos de terror.

A pesar de todos sus contratiempos y sinsabores, Poe estaba por aquel entonces en la cima de sus posibilidades como escritor de relatos breves y como crítico, publicando quince historias entre

1841 y 1843 y un gran número de largos ensayos críticos. En esta época comenzó su "relación" de amor-odio con Rufus Wilmot Griswold, de quien en el comentario a su antología The Poets and Poetry of America, alababa su talento, gusto y tacto a la vez que señalaba que significaba la aportación más valiosa a la literatura norteamericana en muchos años. En esta época, el autor soñaba con fundar una revista que llamaría *The Stylus* y que sería publicada en breve. Pero los tiempos no estaban para grandes empresas, ya que era difícil vender los relatos incluso a sus amigos -Snodgrass rehusó el manuscrito de "The Mystery of Marie Rogêt", secuela de "The Murders in the Rue Morgue". No obstante, dos de sus grandes relatos, "The Masque of the Red Death" y "The Pit and the Pendulum" fueron publicados en 1842, y un año después "The Gold Bug".

La vida en Nueva York no le resultó más sencilla que en Filadelfia, aunque consiguió algunos ingresos con historias como "The Purloined Letter", vendidas a Sarah Hale para la *Godey's Lady's Magazine*. María, que había permanecido en Filadelfia, se reúne con Edgar y Virginia y de nuevo se trasladan a una casita de campo a unos siete kilómetros de la ciudad. Las cosas no marchaban bien y Edgar se enfrascó en temas que le permitieran escapar o alejarse de la desagradable cotidianeidad. Así nacieron relatos como "Mesmeric Revelation" y "The Facts in the Case of Mr. Valdemar". En estos tiempos Edgar se había olvidado del periodismo, lo que le perjudicaba económicamente, por lo que María Clemm decidió visitar a Nathaniel Parker Willis, a la sazón editor del *New York Mirror*, y consiguió trabajo para Edgar. Allí publicó su poema "The Raven", un poema que amplió notablemente su popularidad.

Casi un año después de la publicación de éste su poema más famoso, Poe escribió The Philosophy of Composition donde explicaba el proceso seguido en su elaboración. En enero de 1847, Virginia murió tras una larga y dolorosa agonía. Como consecuencia o quizá agudizado por la muerte de su esposa, Poe empezó a notar los síntomas de una supuesta lesión del cerebro, origen de enormes sufrimientos tanto físicos como psíquicos. En ausencia de su esposa, Poe necesitó la presencia de otras mujeres, otros objetos de adoración. Las crónicas dan cuenta de una larga lista entre las que

destacan Fanny Osgood, Mrs. Shew, Jane Ermina Locke, Mrs. Lewis y, sobre todo, Sarah Helen Whitman y Annie Richmond. Les escribía tiernos poemas prometiéndoles todo su amor, en ocasiones a varias simultáneamente.

En 1848 Poe estaba dispuesto a colaborar en cualquier periódico o revista con tal de asegurarse mínimamente la supervivencia. Publicó no obstante algunos relatos como "Landor's Cottage", "Mellonta Tauta", "Von Kempelen and His Discovery" y "Hop-Frog", pero ya Poe comenzaba a considerar que su creación había llegado a la cima con "Eureka" y no le quedaba mucho por hacer en la vida. Todavía dio Poe otra conferencia sobre "The Poetic Principle", un acto muy poco concurrido incluso con la entrada a un precio irrisorio: había pasado de la "fama" a la indiferencia más dolorosa por parte de sus colegas críticos y literatos. Todavía tuvo fuerzas para comprometerse en matrimonio con Elmira Shelton, con la que ya se comprometiera veinte años antes cuando era Elmira Royster. Pero no le quedaría tiempo: el 7 de octubre de 1849 moría a los cuarenta y tres años de edad en un hospital de Baltimore, presumiblemente víctima de una intoxicación alcohólica. Muy pocos acudieron a su funeral. Atrás quedaban varias docenas de relatos, algunos poemas, infinidad de artículos y ensayos críticos y periodísticos y, sobre todo, una ágil imaginación y un puñado de bellos sueños.

No es extraño que la mayoría de los estudiosos de Poe partan de su filosofía para explicar el diseño de su relato breve. En efecto, la construcción del relato breve de forma lógica y razonada responde a una visión del mundo característica que nuestro protagonista se formó sobre una amalgama de ideas anteriores a él y remozadas con cierta originalidad. Su vida fue original y dura, sobre todo en los primeros años, algo que influyó en ésta su visión del mundo y en su filosofía. Según la crítica psicoanalítica, existen dos aspectos básicos que marcaron las ideas y las actitudes de Poe: el primero, su desgraciada experiencia de la muerte y la pérdida de las tres mujeres que probablemente ejercieron una mayor influencia en su vida -su madre murió cuando sólo contaba dos años, a una edad casi juvenil y su madre adoptiva murió también prematuramente. Su esposa

Virginia le dejó antes de cumplir los treinta. Al parecer estos acontecimientos ejercieron una influencia decisiva en su vida y en sus escritos, de modo que los temas más recurrentes de los motivos, acción dramática y temas de sus relatos se relacionan directa o indirectamente con la muerte, con mujeres o con ambos.²⁶

El deseo de autodestrucción, presente en muchos de los relatos, está íntimamente relacionado con el anhelo de la muerte como único medio de reencuentro con sus seres queridos; el tema encuentra apoyo adicional en el del culto a la memoria de los muertos, socialmente reforzado en tiempos de Poe por la decisión de las autoridades de desplazar los cementerios desde el centro de las ciudades a los suburbios (una decisión forzada por la rápida ascensión de los negocios inmobiliarios que por aquella época empezaban a florecer).²⁷ Kenneth Silverman (1993) recuerda que muchos de los motivos de los relatos de Poe han sido explicados recientemente por los críticos psicoanalíticos como enraizados en el mencionado deseo de unión con los seres queridos. Por ejemplo, la fantasía de ser engullido ("Descent into the Maelstrom") se relaciona con el deseo mezclado de horror de pasar al mundo de los muertos. También el desmembramiento físico o psíquico de alguna parte del cuerpo como el ojo ("Black Cat") o los dientes ("Berenice"), se relacionan con el deseo de preservación de los seres queridos.

El tema recurrente de la muerte de la mujer amada ("Ligeia", "Eleonora", "The Fall of the House of Usher", "The Oblong Box") parece querer evocar el reencuentro con las mujeres más significativas de su vida. Hernández (1981) sostiene que Poe desarrolló una doble imagen de la mujer como figura ideal, símbolo de la belleza, inspiradora e inalcanzable, y como Mujer Fatal quien,

²⁶ La Gran Madre es -según Ana Hernández (1981)- el arquetipo básico fundamental que se relaciona con las primeras experiencias en el interior del seno materno y en el momento del nacimiento. También considera asociada a la última experiencia el recibimiento del hombre tras la muerte en el seno materno de la Madre Tierra.

²⁷ Sus caracteres autodestructivos ejercieron una notable influencia en los retratos posteriores de Dostoievski, al igual que sus héroes detectivescos dieron lugar al Sherlock Holmes de Conan Doyle y a más tarde a los de H.G. Wells y sus historias de aventura favorecerían el nacimiento de la ciencia-ficción, pasando por Jules Verne y Stevenson.

como agente de muerte y destrucción, ocupó la imaginación romántica durante la última parte del siglo XIX. Al mismo tiempo, la supervivencia del hombre después de la muerte, a través de hipnotismo ("The Facts of the Case of Mr. Valdemar", "Mesmeric Revelations"), metempsímcosis ("Ligeia"), dobles ("Eleonora"), imposibilidad de fallecimiento ("The Fall of the House of Usher") o enterramiento prematuro ("The Premature Burial") parece oponerse al deseo de ésta, aunque más bien quieran indicar un ansia de conocimiento del más allá. Y es este tema el que nos introduce directamente a la filosofía de muertes y nacimientos sucesivos que nuestro autor propugnaba para todo el mundo natural. No obstante, el tratamiento de la muerte en Poe varía sustancialmente en sus relatos, implicando en ocasiones el principio de una vida eterna, en otras un simple final y, en otras, un eslabón de la cadena de sucesivas reencarnaciones.²⁸

En "Eureka" (1848), Poe describe un mundo compuesto por infinitos universos que se funden en la nada original, que a su vez es Dios -el universo total- y que no podemos clasificar como materia ni tampoco como espíritu. Dios es también la materia desprovista de partículas que, al ponerse en movimiento produce el pensamiento.²⁹ Y es de este pensamiento original, creado ex-nihilo en un estado de perfecta unidad -estado natural de nuestra existencia- de donde todas las criaturas de Dios provenimos.³⁰ Por ello, nacemos y morimos sucesivamente para retornar al estado puro de unión con Dios, la naturaleza y la nada, en un ciclo infinito. Los sentimientos encontrados sobre la idea de la muerte produce en Poe lo que se denomina "luto continuado" en términos psicoanalíticos y que

²⁸ De acuerdo con Jaishree Odin, Poe puede ser considerado como el pionero en la introducción del principio de sugestión como base de la teoría literaria en el mundo occidental, con lo que abre un nuevo campo de estudio comparativo Este-Oeste. Vid. Jaishree Odin, "Suggestiveness -Poe's Writings form the Perspective of Indian Rasa Theory", *Comparative Literature Studies* 23 (1986): 297-309.

²⁹ Pero el hombre es presa de su propia existencia material y sólo puede encontrar una salida en el sueño o una esperanza en la imaginación. Por ello el artista debe dar la oportunidad a los demás hombres de experimentar la belleza.

³⁰ Según Poe, el pensamiento de Dios era la unión de todas las psiques y la única identidad posible.

consiste en la creencia y la negación simultánea del retorno de los muertos. Es por esto que -como afirma Silverman (1993)- en muchos de los relatos contemplamos personajes vivos y muertos a la vez, pero también animados e inanimados, naturales y artificiales, materiales e inmateriales, mecánicos y orgánicos.³¹ Todo el atractivo de la simbología de Poe apunta no sólo a hechos patológicos, sino también al retorno a las creencias mágicas de la infancia por las que los objetos inanimados adquieren vida, los muertos pueden volver y nosotros podemos ser devorados por animales o personajes diabólicos.

Pero además de estas circunstancias reflejadas en sus relatos más populares, Poe fue conocido -aunque no reconocido- por la labor crítica que ejerció desde los distintos periódicos en los que colaboró. La actitud de Poe fue -según Baudelaire- la de un visionario que supo adelantarse a los acontecimientos y tomar partido contra la dirección política que estaba adoptando su nación, Estados Unidos, dentro del conjunto de las naciones. Poe se declaró contrario a la democracia que, según él, era la mejor forma de gobierno para los perros. Igualmente, su educación en el orgullo sureño le hizo ponerse de parte de los esclavistas y exhibir cierto desdén hacia el pueblo llano; en este sentido creía que al pueblo había que conducirlo por la imaginación y que las leyes son para que el pueblo las obedezca. Consideraba anticuados a los primeros adeptos al socialismo, y la perversidad como una tendencia natural en el hombre que no debía ser relacionada necesariamente con las fuerzas satánicas, ya que la historia nos enseña que a través de ella también puede hacerse justicia.

El progreso al que teóricamente conduce la democracia era para Poe otra falacia: éste se niega a sí mismo a cada instante, y a más progreso, más voluptuosidades y mayor el sufrimiento de los desposeídos. Poe prefería al hombre salvaje, valeroso y auténtico, frente al civilizado, resignado a su degradación moral; vislumbraba ya una distinción entre los conceptos de Estado en el viejo y en el

³¹ Este relativismo fue aplicado por nuestro autor en diversos campos del conocimiento: Poe sostenía que existía una simetría y reciprocidad de relaciones entre la materia, el tiempo, el espacio, la gravedad y la luz.

nuevo continente y atacó a este último por su falta de autocrítica, su poca originalidad y su provincialismo puritano. Es inevitable que el hombre de letras se exponga a la envidia de los ricos y los impotentes y a la venganza de la mediocridad burguesa.³² Poe reaccionó en sus críticas contra esa carencia de originalidad, por el bien de la joven literatura americana, pero fue malinterpretado por algunos personajes de la época como falto de espíritu nacional y traidor a su patria. Por ello, aunque fue reconocido por sus ideas literarias, poesía y relato breve, fue despreciado siempre como crítico:

El poeta que surge del análisis de Poe por Baudelaire ya no se enfrenta, como los héroes fáusticos o titánicos directamente a los problemas nacidos del ansia de infinito, ni a pasiones tan grandes que no pueden satisfacerse en este mundo, sino a la sordidez cotidiana, a letras de cambio, a alquileres no pagados, a miserias conyugales en un clima de pobreza. (Olcina 1979: 8)

Poe era de esas personas que sienten la necesidad de escapar de la vulgaridad alienada de la vida cotidiana para no volverse loco; como muchos artistas se refugió en su lúcida e hipersensible imaginación, buscando algo mejor, al igual que lo hizo en ocasiones en las drogas y en el alcohol que le ayudaban a huir de sus torturantes recuerdos, de la insoportable soledad y del temor constante a una desgracia inminente. Julio Cortázar, probablemente uno de los autores que más hayan estudiado a Poe, se expresa así tras la lectura de uno de sus relatos:

³² Como para Baudelaire -el mejor y probablemente el primer crítico que lo reconoció totalmente como poeta, cuentista y crítico- para Poe la misión del artista no es la creación de mundos de evasión en un ejercicio de continua inspiración. El mundo del arte para ambos es también el de lo real en su totalidad, aunque guiado por la belleza. Vid. Emilio Olcina Aya, "Sobre Baudelaire y Poe: nota introductoria", en Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe (Barcelona: Fontamara, D.J., 1979).

El hombre que escribió ese cuento pasó por una experiencia todavía más extenuante, porque *de su capacidad de transvasar la obsesión dependía el regreso a condiciones más tolerables*...Esto permite sostener que cierta gama de cuentos *nace de un estado de trance*, anormal para los cánones de la normalidad al uso, y que el autor lo escribe mientras está en lo que los franceses llaman un «état second»...Que Poe haya logrado sus mejores relatos en ese estado (...) lo prueba más acá de toda evidencia testimonial el efecto traumático, contagioso y para algunos diabólico de "The Tell-Tale Heart" o "Berenice"...Si Poe hubiera tenido ocasión de hablar de eso, estas páginas no serían intentadas, pero él calló ese círculo de su infierno y se limitó a convertirlo en "The Black Cat" o "Ligeia". (UR 38-40)³³

Hacia el final, Poe describió su vida en una carta a María Clemm como una mezcla de capricho, ilusión, pasión, deseo de soledad, desprecio del presente y anhelo del porvenir. Tras su muerte, Griswold falsificó los acontecimientos de la vida de Poe y lo hizo aparecer a los ojos del gran público como inmoral, disoluto y depravado; revisó igualmente las cartas siempre con el fin de desacreditar en lo posible la memoria de Poe. Y así, no fue hasta la llegada e intervención de los simbolistas que Poe llegó, a título póstumo, a ser considerado en todo su valor en Europa y, después -como si de un boomerang se tratara- en América. La religión simbolista del arte postulaba una imagen del artista como creador autónomo de su propio universo, invención útil para escapar a la tiranía del tiempo y a la mediocridad de la vida material. Perfecto

³³ Cortázar comenzó a desarrollar la teoría de la poesía y el relato breve de Poe al principio de su carrera literaria con características como la economía de palabras, el incremento de la tensión, el sentimiento de horror psicológico desde el principio del relato y el arquetipo de la Madre-Terrible a través de manifestaciones no humanas.

sustituto de la religión, coincidía en gran medida con la visión del mundo de Poe: *"It took a hypocrite lecteur to get the message. From Poe to Valéry the line runs, first to his frère, Baudelaire, thence to his semblable, Mallarmé"*(Hoffman 1985: 175).

IV.4 EL DISEÑO DEL TALE DE POE.

Within a given complex of poetic norms in general, or especially within the set of poetic norms valid for a given poetic genre, elements which were originally secondary become essential and primary. On the other hand, elements which were originally the dominant ones become subsidiary and optional. (Jakobson 1971:85)

Es obvio que la narrativa breve ha existido desde tiempos remotos en forma de parábolas, cuentos populares, leyendas y mitos -probablemente la forma más antigua de ficción. Pero los géneros, como bien hiciera notar Jakobson, cambian con el tiempo, al introducirse nuevas aportaciones y abandonarse algunas de sus características tradicionales. A grandes rasgos, el primer gran cambio surgido en el género del relato breve aconteció en el siglo XIV con el Decamerón de Bocaccio; alterando la temática de los cuentos, su tradicional temática religiosa, sacra o mítica pasó a ser profana. Más tarde llegaría otra pequeña revolución con las Novelas Ejemplares de Cervantes, en las que el autor varió la procedencia de los temas. Ya no se trataba de cuentos populares tradicionales, sino inventados por el autor. Además, el autor se entretenía más con detalles del mundo externo así como con la descripción psicológica de los personajes.

Hacia finales del siglo XVIII aparecen algunas obras, en especial The Castle of Otranto (1764) de Walpole, que alteraron el discurso del relato breve, al combinar e interrelacionar las diversas fuentes míticas y sacras de la narrativa breve con su desplazamiento realista en la vida cotidiana, es decir, se busca la verosimilitud. Según Charles E. May (1991), la transformación de personas reales en figuras simbólicas por influencia del romance tradicional, característica temprana de la narrativa breve, se produce mediante el desplazamiento psicológico y estético. El desplazamiento psicológico consiste para Freud (1953) en relacionar los tabúes con

otros objetos permisibles, con lo que solamente podremos desvelar los tabúes a través de una correcta interpretación de los símbolos y motivos correspondientes. El desplazamiento estético se refiere, según Frye (1963), al esfuerzo del autor por dotar de verosimilitud a las acciones y personajes en una historia codificada metafóricamente.

En el siglo XIX tanto los alemanes como los británicos se preocuparon por el desarrollo de la narrativa breve, tomando las experiencias de la vida diaria representadas por la ficción realista y cargándolas con la subjetividad de percepción del lector, convirtiendo así acciones ordinarias en formas extraordinarias. Mientras los ingleses se ocupaban de experimentar con nuevas narrativas, los alemanes teorizaban sobre las implicaciones de la narrativa breve. May (1991) sostiene que los románticos desmitificaron los antiguos cuentos y baladas y los remitificaron mediante la internalización. Preservaron los antiguos valores religiosos y los mitos, explicándolos como procesos básicamente psíquicos. En este contexto romántico europeo, emergió en América la figura de Poe, que lideró junto a otros autores la revolución más importante en la historia de la narrativa breve. El problema de Poe consistía en la creación de una forma artística adaptada a su medio periodístico, consecuente con su convencimiento de que la lectura quedaría tarde o temprano limitada a las revistas. La creciente complejidad de la vida produciría una demanda del público de narrativa breve.

En términos estrictamente literarios, la base de las teorías de Poe es lo que denomina el "sentimiento poético", consistente en una necesidad y a la vez un ansia del artista por llegar a lograr la verdad a través de sus obras: *"Were I called on to define, very briefly, the term 'Art', I should call it 'the reproduction of what the Senses perceive in Nature through the veil of the Soul'"* (Harrison XVI: 164). Y esto porque Poe distinguía radicalmente la poesía del relato breve de ficción. Para el autor, mientras la poesía debía buscar la belleza, el relato de ficción debía perseguir la verdad mediante el efecto de horror, terror o humor, que se pretendiera en cada caso. Aunque la poesía tiene ritmo para poder realzar su belleza, el relato posee una

amplia gama de tonos -humorístico, irónico, sarcástico- por los que se impone en cierta manera a la poesía. Del filósofo y escritor alemán Schlegel, Poe tomó el concepto de *Einheit des Interesse* que también utilizó el poeta británico Coleridge.³⁴ Según Schlegel, todas las obras narrativas debían tender a una unidad en cuanto a los temas, la forma, el discurso, etc. En este sentido, nuestro autor consideraba que tanto las narrativas largas como las novelas y los antiguos romances, por razón de su tamaño, no podían tener una unidad de interés a lo largo de toda la obra, pero sí las unidades fragmentadas de la obra total. En cambio, el relato breve sí podía intentar conseguir esa unidad, ya que para su lectura bastaban un par de horas. Poe alteró el concepto de Schlegel que partía sobre todo del punto de vista de la composición de la obra por el autor y lo centró en el punto de vista de la recepción por el lector: la noción que Poe denominó en principio "unity of interest" pasó a llamarse "unity of effect".

De cualquier forma, la unidad absoluta, objetivo primordial de cualquier obra literaria, no era humanamente posible para Poe y sólo Dios la poseía. Por tanto, el universo de Poe consistía en un gran poema, del que todo y todos somos partes que aspiramos a esa unidad con Dios. La unidad absoluta y autónoma es por definición coherente y la única vía de llegar a la verdad. Y el artista deberá intentar lograr esta coherencia y unidad para llegar a la verdad. En este sentido, Poe diseñó una definición de "plot" que contrastaba con la tradicional: para él, el "plot" es el modelo de construcción, mientras que la historia se relacionaría con la progresión temporal de los acontecimientos del relato:

In the tale proper -where there is no space for
development of character or for great profusion
and variety of incident- mere *construction* is of,

³⁴ Los conceptos de verdad y belleza, relacionados con la poesía y el relato breve, fueron tomados por Poe de Platón y Aristóteles. Vid. William L. Howarth (ed.), Twentieth Century Interpretations of Poe's Tales: A Collection of Critical Essays (New Jersey: Prentice Hall, 1971) 9.

course, more imperative demanded than in the novel. (Harrison XVI: 171-2)

El primer paso para la construcción del relato consiste en la elección del efecto que se quiere conseguir. En la elección de este efecto hay que tomar en consideración dos normas: originalidad y viveza. Poe achacó a muchos de sus compatriotas la falta de originalidad en las obras, por la imitación de la literatura europea. Pero la originalidad para Poe no nace de la intuición o el impulso de la inspiración y tiene que ser buscada y elaborada; una obra de calidad no exige tanta invención como negación.³⁵ Sobre la viveza o eficacia del efecto no hay más comentario que el recordar que de él dependerá el diseño de todos los elementos del relato. Cuando contamos algo, siempre partimos de que ya sabemos el final de aquello que queremos contar. A partir de aquí, entrarán en juego una serie de reglas y convenciones discursivas dependiendo de distintas variables como el campo, el tono, el medio, el género, etc. Además, ya que el efecto climático se logra en Poe generalmente al final del relato, podemos deducir que la construcción de la historia parte del final del relato como base, ya el lector obtiene siempre la narrativa partiendo del discurso. Y desde este discurso con sus propiedades, normas y convenciones se diseñarán el tema o idea, los incidentes, ambiente y efectos secundarios que contribuyan a la meta última de la unidad de efecto.³⁶

Todos los elementos sin excepción deben contribuir al efecto perseguido. Por una parte se excluyen los elementos superfluos, pero por otra los aparentemente triviales adquieren importancia relevante en la pluma de Poe. El significado de la historia será irrelevante si no se acompaña de la forma o técnica a emplear para nuestros fines, por cuanto que los incidentes del relato no proceden

³⁵ Lo fantástico en Poe, comenta Bessiére (1974), radica en un constante proceso de negación del origen cultural, formalizando en el campo literario la ambivalencia nacional que, según el escritor, no apunta a ningún futuro.

³⁶ May (1991) escribe que el concepto de efecto único para Poe no consiste en un efecto espectacular situado solamente al final de la historia, sino que se identifica con el concepto aristotélico de *dianoia*, es decir el momento en el que el *mythos* se transforma en tema o estructura general.

directamente de motivaciones psicológicas o fenomenológicas del mundo real. En otras palabras, la intención de Poe -como apunta Bessi re (1974)- no es darnos como verdad la invención de la imaginación, sino convencernos de que la significación, lejos de estar ligada a la objetividad, parte de la duplicidad de la escritura que, disociando significado y referente, elabora un nuevo sentido que no se confunde con el sentido literal, escapando así a toda reducción. Por medio del misterio y en ausencia de lo sobrenatural, el escritor transfiere el misterio desde el campo del suceso al de la palabra creadora y crea de este modo la indecisión necesaria en el lector. Al final de la construcción del relato, forma y significado emergerán de la unidad y de los motivos de la historia, aunque no por ello la intención del autor sea totalmente apriorística.

En cuanto a los significados o interpretaciones secundarias, Poe se oponía al significado alegórico de sus obras por dos razones. Por un lado, este significado alegórico debido a su dependencia de las ideas externas que intenta comunicar, sacrificaría la unidad de efecto, primer objetivo de la obra. Por otro, la verosimilitud quedaría notablemente mermada, ya que el significado alegórico -secundario- influiría en sentido disipador durante la lectura del relato.

Now that the realistic fallacy has been exposed as such and fiction can be valued as a «world of worlds» rather than as a «mirror in the roadway», the short story may be seen as the highly self-conscious art form that Poe knew it would be. And Poe himself may be seen as a highly self-conscious artist whose aesthetic vision and knowledge of the nature of narrative made him, in spite of the condescension of his critics, the most influential American writer in the nineteenth century. (May 1991: 108)

En 1812, Benjamin Rush, precursor de la psiquiatr a americana, publica su obra Medical Inquiries and Observations upon the Diseases of the Mind, obra que representa una auténtica

revolución de las ideas sobre la locura y sus orígenes. Para Rush, el miedo es una forma de locura que puede curarse a base de impresiones repentinas de miedo, terror e incluso ridículo. La locura producida por el terror se produce cuando aumenta la respiración y los latidos debido a un peligro y la mente no puede contemplar la escena racionalmente:

Regard a man who is wholly under the influence of fear. His mind is taken up with the strong impression made by the object feared. He has no attention for other objects; he cannot remember various means of defense or escape which he will think of when the danger has passed. He cannot compare one circumstance with another. He flies with precipitation, or he waits to be destroyed, or he does what hastens his destruction; he is, for the time, deprived of reason. How different is the situation of a man who has a sense of danger, but without fear. (Connolly 1964: 226-227)

Según el principio de asociación, es posible enseñar al lector a conquistar el miedo, haciéndole relacionar el terror con la placentera experiencia de la lectura. Tras la lectura de Rush, Connolly y otros especialistas de la época, Poe desarrolló sus ideas sobre el horror y sobre la construcción del relato de horror. Sabía que el miedo surge no sólo de la exposición directa del individuo a situaciones de peligro, sino también de la observación de otros sujetos inmersos en tales situaciones. Poe utilizó una fórmula, que seguidamente explicaremos, y para la que sólo había tres respuestas -las llamadas tres «efes»- *freezing, flight* or *fight*, las tres reacciones posibles a situaciones de miedo extremo o de espanto. Todos hemos oído en alguna ocasión que el valor para superar el miedo estribaba en tres factores: la naturaleza, la educación y el razonamiento. Y es en este sentido que los relatos de terror y horror ayudarán posiblemente, por medio del razonamiento a vencer el

miedo. En opinión de Michael L. Burdick (1992) Poe emplea casi todo tipo de miedos básicos humanos: la muerte -pérdida de identidad individual, *Doppelgänger*-, trueno -naturaleza, mal tiempo, ruidos altos-, oscuridad o enclaustramiento, fuerzas sobrenaturales, hablar en público -masas, espacios abiertos, mal de ojo, extranjeros-, agua o navegar, alturas, montar a caballo, animales -gatos, ratas e insectos-, locura, el más terrible de los temores humanos:

On peut dire que la peur constitue la note fondamentale et constante de l'oeuvre poésique, en même temps que l'intuition fondamentale de son auteur...Elle est là, livide, dèesse de cette oeuvre de cauchemar. (Boussoulas 1951: 32)³⁷

Además, Poe utilizó los puntos de presión fóbica antes mencionados conocidos en la América de principios del siglo XIX, a saber la rebelión de los esclavos, la riqueza y el sexo. Por último, también utilizó los miedos a la medicina para producir una literatura popular enraizada en teorías científicas y estéticas. Pero veamos en qué consiste la «fórmula» de Poe.

Más que por la inspiración, es por medio de la lógica como se puede acceder al horror. Por otra parte, nuestro autor estaba interesado en la respuesta del lector, por lo que trató de imponer su fórmula mediante métodos retóricos y psicología de la audiencia, aunque también sabía que una parte del público vería en su arte talento más que genio. De todos modos, y dado que su medio de comunicación era normalmente el periódico intentó agradar tanto al gran público como a las elites más intelectuales:

The horror tale would appeal to the 'many', the more sensational-minded readers. The burlesque, with its eighteenth-century roots would appeal

³⁷ De acuerdo con Hernández (1981), el impulso hacia la locura y la muerte en algunos escritores (como Poe y Cortázar) se interpreta como el deseo de extinguir la conciencia y fundirse en el cuerpo de la Madre/Muerte.

to the 'few', the more traditional-minded with some literary education. (Allen 1969:36)

Según David R. Saliba (1990), Poe comenzó a experimentar con su fórmula aproximadamente en 1831, pero hasta 1838 no lograría perfeccionar su arte. La influencia de la novela gótica y la literatura sensacionalista le proporcionó la base para la construcción de una fórmula que garantizara la unidad de efecto deseada, apuntando a los temores irracionales de sus lectores.

En efecto, en algunos de los relatos de Poe existe una semejanza patente con el mecanismo de las pesadillas, por cuanto que en ambos se da un sentimiento de miedo ascendente incrementado por repetición y originado por la situación de fatalidad absoluta y de pánico resultante del sentimiento de indefensión ante la horrible violencia del sueño. Como sabemos, una de las funciones de las pesadillas consiste en probar la preparación del ego y entrenarlo para poder resolver conflictos importantes, representando una garantía de equilibrio mental y un ejercicio de auto-defensa. Todo parece indicar -como subraya Robert Shulman (1970)- que Poe conocía los temas más comunes de las pesadillas -coinciden en gran parte con los de sus relatos- e igualmente el proceso irracional por el cual la mente trata de defenderse de sus propios demonios de locura, enfermedad y desintegración mediante el aislamiento y el autoconvencimiento del carácter externo de la amenaza cuando de hecho viene del interior. Quizá Poe quisiera demostrar que en el horror de la pérdida de la identidad se esconde el verdadero camino hacia el conocimiento, que la muerte, la locura pueden ser las claves de nuestra existencia, de la cual la parte física es sólo un estadio.

Clark Griffith (1972) considera que la fórmula de Poe para muchos de sus relatos de horror fue extraída de las características de la novela gótica, con la que el autor estaba muy familiarizado, aunque alteró radicalmente el *locus* del horror desde las circunstancias del espectador externas a las internas. Sus relatos poseían igualmente características del relato alemán de la época. Como resultado, la fórmula de Poe se asemeja al desarrollo de una

pesadilla. En primer lugar se produce el aislamiento del lector que corresponde, según Saliba (1990) al que sufre el individuo cuando experimenta una pesadilla, un aislamiento que se produce tanto físicamente como psíquicamente. La parte física, asociada con los límites físicos simbolizados por la catedral, castillo o similar, sirve para introducir al lector en un mundo de indefensión claustrofóbica ante los hechos narrados. A esto se suma la perspectiva del narrador en primera persona, contribuyendo a la identificación psíquica del narrador -casi siempre el protagonista, víctima principal- con el lector, que experimenta las mismas acciones relatadas. El lector sufre los estados de histeria, locura y temor a la aniquilación, en una narración que parece estar desprovista -al igual que las pesadillas- de tiempo objetivo o que, al menos, mantiene dos tiempos bien distintos, el subjetivo del personaje y el objetivo de la acción externa a éste:

Poe identified imagination with dream. Where Poe differed from other romantic poets was in the literalness and absoluteness of the identification, and in the precision with which he observed the phenomena of dream, carefully distinguishing the various states through which the mind passes on its way to sleep. (Wilbur 1967: 102-3)

A pesar de que en ocasiones el lector piense que no se identifica conscientemente con el narrador y las acciones del relato, en el diseño de Poe esta identificación se realiza siempre en un nivel inconsciente, la narración se dirige a la mente activa inconsciente del lector. La técnica del narrador omnisciente hace que el lector pueda vacilar entre la credulidad y la incredulidad, aunque siempre acabe por adoptar -en el nivel inconsciente- la percepción del primero, precisamente por tratarse de una identificación inconsciente: *"The delusiveness of the experience is rendered in and through the consciousness of the narrator so that*

we participate in his gothic horror while we are at the same time detached observers of it"(Thompson 1973: 96).³⁸

Para contribuir aún más a la identificación narrador-lector, Poe utiliza los personajes de "descomposición", definidos por Robert Rogers (1970) como aquéllos que psicológicamente producen o son producidos por un conflicto de carácter intrapsíquico o endopsíquico, como si el narrador tomara el lugar del ego del lector en el sueño. Una vez que se generan los temores irracionales por el contacto con la parte consciente, éstos no pueden ser eliminados completamente con el sólo concurso del esfuerzo consciente, poniéndose en funcionamiento los mecanismos defensivos de la mente inconsciente, i.e. el desplazamiento y la proyección. La forma narrativa que emplea Poe es el soliloquio, es decir, un monólogo desprovisto de la descripción implícita del ambiente y del oyente. Por este motivo, el lector no posee una perspectiva despegada para poder observar objetivamente la situación narrada, con lo que sólo conocerá lo que el narrador le deje conocer y la "realidad objetiva" - al igual que en las pesadillas- se verá grandemente mermada. Como consecuencia de esto, el lector no podrá emitir juicios basados en criterios de la realidad objetiva y queda atrapado en el juego de Poe:

The greatest hindrance to success lies in brain-control, in the unflagging suspicion of the reader; this must be first eliminated and prevented from creating an inauspicious state of mind. The only effectual weapon for this purpose is suggestion. Action can be either natural or unnatural, credible or uncredible; success does not depend on such factors. This is decided solely by the author's power of

³⁸ Podemos establecer un paralelismo entre el mecanismo literario de Poe y el concepto *suspension of the disbelief* que Gubern (1979) trata al hablar del espectáculo cinematográfico como copresencia pero también divorcio entre el conocimiento (sabemos que estamos asistiendo a un espectáculo), y la emoción (participamos intensamente de la "verdad" de lo mostrado en la pantalla). No obstante, el origen del concepto "the willing suspension of disbelief" lo encontramos ya en 1798, en el prólogo a las *Lyrical Ballads* de Coleridge.

transferring the reader, by means of suggestion,
into the world in which the action takes place,
into the atmosphere where even the most
incredible events seem credible. (Railo 1927: 321)

Tras el aislamiento inicial físico y psíquico, hemos completado la segunda etapa, en la que Poe, mediante una técnica narrativa depurada, habrá dejado sin defensas al lector para recibir toda la fuerza de la narración en un nivel inconsciente. En la tercera etapa -de acuerdo con Saliba (1990)- se produce una doble victimización del lector. Por un lado, éste se identifica racional o conscientemente por empatía con la experiencia del narrador-protagonista; por otro, la maestría del autor conseguirá que incluso los lectores más escépticos se identifiquen inconscientemente con la víctima del relato:

Poe tells us truths that we cannot bear to hear, so
he speaks in prophetic riddles, in secret writings
which seem to have an interest...We are caught
in the adventure, the plot, and spin around and
around the maelstrom. We all forget the unstated
theme, the theme which works *its will on us*
while we are attending other things in the story.
This way Poe protects him from saying that most
primitive of tabus, saying the Unsayable.
(Hoffman 1985: 149)

El último estadio del proceso se refiere a la conciencia que experimenta el lector de su falta de control sobre las acciones narradas y se relaciona directamente con el estado de desconcierto -psicosis pasajera- que sufre el individuo recién despierto tras una pesadilla. Saliba (1990) denomina a esta última etapa el "enterramiento prematuro" de la razón del lector por su semejanza con la desintegración mental que se produce cuando la mente consciente no puede controlar su parte inconsciente en una especie

de locura temporal.³⁹ No obstante existe una diferencia entre el estado del lector después de la lectura y el del sujeto que se despierta de una pesadilla, en la que siempre podemos contrastar la fantasía onírica concluida con la realidad de la vigilia, mientras que en los relatos de Poe, por su falta en muchas ocasiones de un final, no podemos constatar del mismo modo la realidad con la ficción. Y es precisamente esta carencia de resolución -la eliminación de la posibilidad de contraste- lo que proporciona la unidad de efecto tan ansiada por Poe.

Como bien señala el estudioso español Rafael Llopis, Poe logró establecer una síntesis entre dos formas de terror literario anteriores, dos tradiciones antagónicas: la germánica y la británica. Mientras Von Tieck, Kleist, Hoffmann, Von Chamisso, Storm etc., exaltaban en sus *novelle* lo maravilloso, sugerente, irreal y alusivo, la tradición negra de la novela gótica anglosajona -como ya mencionamos anteriormente- se ocupaba en un terror macabro con imaginería de castillos, subterráneos, muertos despedazados, pasadizos secretos y fantasmas.⁴⁰ En vez de alejarse de la realidad -dice Juan Perucho (1987)- como el fantástico tradicional declarado, Poe construye un fantástico insidioso que utiliza la vida común como material para su arte, aunque con una tendencia hacia lo extraño y lo fúnebre.⁴¹

Para Poe, el autor no es más que un cronista lúcido y distanciado de los acontecimientos. Pero quizá lo más importante en

³⁹ Para Juan B. Torrelló (1946), si establecemos con Lemcke que el terror se produce por la inclusión de lo terrible, en Poe la ruptura del equilibrio de las relaciones ordinarias de causa y efecto se produce, a diferencia de lo bello-terrible como en lo sublime, por lo feo-terrible u horroroso y el manejo de éste último requiere un fino sentido artístico en el escritor. Así como en la tragedia lo terrible es grande, en Poe el terror resulta de lo pequeño convertido en amenazador.

⁴⁰ Vid. "Prólogo" de Rafael Llopis, en M.R. James, Trece historias de fantasmas (Madrid: Alianza, 1983).

⁴¹ Esta tendencia, que se expresa a través de los símbolos de la cripta, el ataúd, la tumba, el barco amotinado a la deriva, etc., indica -como afirma Neumann- la presencia de una constelación de la Madre Terrible en la persona, una debilidad en el centro de la personalidad que hace que el impulso hacia la muerte sea mucho mayor que el instinto vital. El deseo de permanencia junto a la figura protectora de la madre implica un rechazo de la vida y, por ende, del crecimiento y el desarrollo.

su concepción sobre el arte -que, por supuesto, se puede aplicar a sus relatos de horror- es el hecho de que la respuesta del lector no sólo la provoque los elementos que lo constituyen, sino, sobre todo, el orden de dichos elementos en el conjunto. Sus relatos están impregnados de la filosofía que él propugna. La imposibilidad de huida de los narradores de los relatos habla de la imposibilidad de huida de la existencia material. En palabras de Saliba,

Poe found a way to merge philosophy and psychology into an archetypal art form that epitomizes the darker side of the mind -a form that no other writer has equalled. He developed and perfected a completely unique literary genre: the nightmare as literature. (1990: 241)

Creemos importante conocer el mecanismo por el cual los arquetipos inconscientes ejercen su influencia sobre el lector, y Jacobi (1972) lo explica satisfactoriamente: cuando un arquetipo es alcanzado por la consciencia, se produce la expresión de un instinto o la creación de un símbolo -imagen o idea.⁴² El símbolo, independiente de la consciencia posee un significado que fuerza ésta a considerarlo, influyendo en la parte consciente de la mente de tres modos distintos. En primer lugar puede quedar próximo a la consciencia, pero sin ser del todo revelado, con lo que continuará siendo efectivo. Si se produce una asimilación total por parte de la consciencia, se integrará totalmente en el ego y pasará a ser una alegoría, un signo o un contenido no ambiguo de la consciencia. Por último, si no se asimila en absoluto, acabará por enfrentarse al ego consciente como expresión de un complejo oculto, produciéndose una disociación en la psique en la que el símbolo actuará como psique independiente que se manifestará en forma de espíritus o alucinaciones.

Para Baudelaire nadie relató con más magia las excepciones de la vida humana y la naturaleza; según Dostoievski, Poe elige

⁴² Jolande Jacobi, Complex/Archetype/Symbol in the Psychology of C.G. Jung, trans. Ralph Manheim (Princeton: Princeton U.P., 1972) 120-1.

siempre la realidad más excepcional, poniendo a sus personajes en las situaciones más excepcionales en los planos exterior y psicológico. Lovecraft afirma que Poe se siente más cómodo en el incidente y en los efectos narrativos más amplios que en el dibujo de los personajes. Ciertamente, el relato de Poe coincide con el concepto de extraño que Todorov equipara a la realidad excepcional, y el hecho de considerar a los personajes como meras comparsas estáticas de los relatos tiene motivos muy razonables desde la perspectiva de Poe.

La unidad de efecto tendía para nuestro autor a un final, donde se produce el mayor de ellos o clímax del relato. Desde este punto de vista, toda la acción se subordina a este último efecto, con lo que se parte del final para después entretener la estructura del relato mediante procedimientos discursivos más o menos complicados y, por simple lógica, llegamos a la conclusión de que todos los aspectos del relato, ya sean los temas, los argumentos, el estilo, etc., se deben subordinar a este objetivo último que es el efecto único. O en otras palabras, el contenido o significado de la obra encuentra su principal aliado en la forma del relato y llega a identificarse con ésta. Poe siempre se niega a equiparar sus relatos con alegorías, ya que si lo fueran perderían la fundamental unidad de efecto. En cambio, Poe admite el concepto de "mystical undercurrent", referido a la posibilidad de encontrar otro significado o mensaje en la obra. No obstante, a diferencia de la alegoría en la que todo apunta desde un principio a este segundo significado y a éste se subordina, en la "mystical undercurrent" este significado se intuye o se sugiere pero nunca puede sustituir, ni siquiera poner en duda, el primer significado que le da la unidad de efecto.

Del mismo modo, si nos fijamos en los personajes de Poe, vemos que son más bien planos y estáticos, desdibujados y borrosos, circunstancia que también obedece a razones impuestas desde sus teorías: *"Characters are never individuals as they exist actually in time and space as historical persons and natural persons... characters only feel or think, not both"* (Auden 1950: vi). Desde el punto de vista de la unidad de efecto, lo más importante en el relato es que todos los elementos de éste contribuyan totalmente al fin

primigenio; también los personajes que se convierten así en elementos de una pintura o, más bien, de una atmósfera que se origina y dirige hacia la meta final de la unidad de efecto. Forman parte de la estructura técnica del relato y no tienen más importancia para el autor que la descripción de las inmediaciones o el interior de un castillo o de los elementos naturales que contribuyen a la sucesión de incidentes y junto al tono del discurso y a otras técnicas, forman el relato total. Todo es una cuestión de preferencias: al reducirse hasta tal punto la duración del relato, los elementos deben todos adaptarse en exclusiva a la consecución del fin que se persigue. No obstante, existen relatos de Poe en los que los personajes sí tienen cierta importancia, como demuestran algunos prolongados soliloquios en los que se dibuja un cierto carácter; eso sí, nunca de forma comparable descriptivamente a los personajes de la novela o del romance y nunca esenciales por sí mismos.

Poe, huelga decirlo, suscitó también críticas acerbas. Ivor Winters (1987) afirma que tanto W.C. Brownell como Norman Foerster *"both maintain the traditional reverence for Poe as a stylist, a reverence which I believe to be at once unjustified and a source of error in dealing with his theory"*(235). Winters ataca la labor teórica de Poe, afirmando que sus obras no se ciñen a tales teorías, puesto que éstas son oscuras e imposibles de entender por su falta de coherencia. Para el crítico no existe motivo en la obra de Poe que justifique su formulismo, aunque al leer sus trabajos no podemos perder nunca de vista su carácter normativo. Un novelista de la talla de Hemingway tildó la obra de Poe de infantil y carente de profundidad. Auden, sin embargo, justificó los errores literarios de Poe relacionándolos con sus pobres condiciones de trabajo: *"Defects in his writings must be understood as defects of somebody overtaxed and working against the clock"*(1950: xvi).

Para Todorov (1978), Poe es el autor de lo extremo, lo excesivo, lo superlativo... Lo demuestran sus copiosas comparaciones, superlativos, hipérboles y antítesis, tendentes siempre a lo exagerado y anticuadas para un lector moderno acostumbrado a descripciones más discretas. El concepto de terror no es lo que realmente atemoriza al lector, sino más bien las

evocaciones sugeridas sin nombrar. La estructura típica de un relato de Poe comienza por un anuncio de los sucesos extraordinarios que van a relatarse, para continuar con la presentación del plan de acción. Más tarde el ritmo se acelera hasta llegar al final, en muchas ocasiones una última frase cargada de significación que aclara el misterio sabiamente guardado y nombra el hecho, casi siempre horrible.

Aunque Poe emplee como ya mencionamos el narrador en primera persona en muchas de sus obras, la sucesión de acontecimientos no siempre es simple ni responde a una causalidad real. Un determinismo fatal impregna sus relatos, carentes de una psicología de personajes tradicionalmente realista, lo que imposibilita un diálogo auténtico entre los personajes. El discurso dinámico es reemplazado por una descripción discontinua de hechos estáticos que se combinan para constituir fragmentos de la totalidad, y en la que los detalles se cargan de un significado casi metafísico. Por tanto, el discurso se ve reducido, desde el punto de vista estilístico, a una forma básica, si bien, en ocasiones, se torne metaliterario al tratar sobre literatura.

Francisco J. Castillo (1990) ha sido uno de los pocos autores que ha realizado un estudio en profundidad del estilo en los relatos breves de Poe. Castillo lo caracteriza por el ritmo y musicalidad de la prosa así como por la profusión y particular manejo del adjetivo en sus obras. Para analizar el ritmo, Castillo se basa en el concepto de «sintagmas no progresivos», concepto acuñado por Dámaso Alonso consistente en la repetición más o menos exacta de aspectos sintácticos del texto, e.g. conjunciones, cláusulas que comienzan igual, elementos léxicos relacionados, elementos fonéticos similares. La estructura ternaria (de tres miembros) es la que mejores resultados consigue en el estilo de Poe, debido a su valor económico expresivo y su valor literario además del rítmico. Poe emplea igualmente otras técnicas: la concatenación de oraciones interrogativas, las enumeraciones de elementos léxicos o fonéticos relacionados entre sí, de incidentes o de puntos cronológicos, el estilo entrecortado y las estructuras temáticas. Finalmente, Castillo apunta el empleo del adjetivo -expresando forma, sustancia, sonido,

cromatismo y sentimiento- para crear en ocasiones un lenguaje sugerente cargado de emotividad y significación y, en otras, otro más desnudo y objetivo, carente de simbología y exuberancia estética.

Aunque el material para construir los relatos sea más bien concreto, el vocabulario es muchas veces abstracto, lo que también contribuye a poner al lector en una posición de indefensión ante la «sabiduría» del autor. La tipografía es rica en todo tipo de signos lingüísticos -guiones, interrogaciones, exclamaciones, mayúsculas y cursivas- de los cuales se sirve el autor para incrementar los efectos buscados. Asimismo, existen numerosos vocablos de otras lenguas como galicismos, latinismos e italianismos, creemos que con el fin de impresionar a su público culturalmente y así poder más fácilmente hacerse con su confianza.

A nuestro entender, la fórmula de Poe no ha quedado caduca con el tiempo, aunque se hayan conseguido variaciones más o menos alejadas o próximas a la de Poe. Su estilo se caracteriza por la claridad, brevedad e intensidad propias del discurso narrativo tradicional, aunque añadiendo una inteligibilidad y concisión que avivan y enriquecen su efecto cuando se aplican al relato breve de desenlace imprevisto y límites extremos: *"El propósito estético de Poe no es un lenguaje literariamente exquisito: todo se ordena al misterio, a la angustia, al terror, a la fantasía, claves temáticas del conjunto"*(Armiño 1982: 11).

Para concluir, Poe fue un gran fisiólogo del miedo como lo atestiguan muchos de sus relatos de horror (al igual que Mosso), demostrando su maestría en la descripción minuciosamente detallada del dolor de las emociones que paralizan, la palpitación del aterrorizado que se sofoca en la agonía angustiosa a la espera de la muerte, las manos que se aferran al misterio de la ruina y de la tumba. Nadie manejó tan bien el espanto producido por los remolinos, la putrefacción, los suspiros y gemidos tenebrosos, para profundizar en la soledad, en las simas más horribles, desiertas y oscuras de la mente humana. No es vano el comentario de Lovecraft, seguidor de Poe al afirmar que no existe una emoción del ser

humano más antigua e intensa que el miedo y, de todos los miedos, la forma más poderosa es el miedo a lo desconocido.

«Una fórmula verbal que concierne a la literatura traiciona siempre su naturaleza, por el hecho de que la literatura es en sí misma paradójica: constituida por palabras, significa más que palabras, es verbal y transverbal al mismo tiempo». (Tzvetan Todorov 1972: 185)

CAPÍTULO V

ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO.

V.O INTRODUCCIÓN.

En la realización del análisis conducente a las posteriores explicaciones, juicios y conclusiones de este estudio, debemos tener presente en primer lugar la previa realización del estudio literario y lingüístico de los textos originales y en segundo lugar el análisis de las traducciones de estos textos originales y sus comparaciones pertinentes entre ellos y con los originales. Dado que una comparación completa de todos los aspectos de los textos en cuestión sería interminable y dado que cada texto posee unas características particulares -como veremos a continuación- que consideramos esenciales y sobre todo exclusivas en su producción así como en los posibles problemas o carácter de realización de las traducciones, nos centraremos pues en estos aspectos fundamentales para llevar a cabo la comparación y el análisis de las traducciones y extraer los aspectos compartidos. Veremos después si con estos aspectos puede elaborarse una regla general.

Este procedimiento de análisis de casos, si bien puede pecar de incompleto en cuanto a la comparación total de los textos traducidos en cuestión, presenta sin embargo una gran ventaja relacionada con la posibilidad de extensión en el estudio específico de puntos diversos, esenciales en cada relato y relacionados todos ellos con la traducción del terror que nos ocupa en nuestro trabajo. Empecemos pues con el análisis global de los textos originales, pasando después a indicar los puntos esenciales que se analizarán después en las comparaciones de los textos traducidos y realizando efectivamente dicha comparación. Finalmente, trataremos de extraer y sistematizar puntos comunes relevantes para terminar con las conclusiones desprendidas del estudio y presentar nuestra propuesta de traducción de los textos originales.

V.1 ANÁLISIS DE LOS TEXTOS ORIGEN/DE PARTIDA, T1.

V.1.1 "THE MASQUE OF THE RED DEATH".

V.1.1.A ANÁLISIS LITERARIO.

"The Mask of the Red Death" fue originalmente publicado en *Graham's Lady's and Gentlemen's Magazine* el 20 de mayo de 1842. Más tarde se reimprimió el 5 de junio del mismo año en el *Literary Souvenir* como "The Mask of the Red Death. A Fantasy". Por fin, fue publicado en el *Broadway Journal* el 19 de julio de 1845 ya como "The Masque of the Red Death". Este relato constituye una de las obras con más calidad de la producción de Poe además de ser una de las más originales como intentaremos poner de manifiesto a continuación. Una "tercera persona" narra los acontecimientos ocurridos en un país imaginario durante un período imaginario -quizá la Edad Media- relacionados con el desarrollo de una plaga que aniquilará la población. Una peste, cuyos síntomas se inician con mareos, continúan con manchas rojas y acaban en la muerte, se extiende por toda la región. El Príncipe Próspero decide refugiarse con un grupo de sus más allegados cortesanos en una curiosa abadía almenada que cierra a cal y canto para evitar tanto la entrada de cualquier persona ajena a su grupo de invitados y, por supuesto, de la peste roja, como la salida desesperada de alguno de sus cortesanos. Antes el Príncipe se asegura de aprovisionarse con abundancia tanto de alimentos succulentos y bebidas exquisitas como de entretenimientos tales como comediantes, saltimbanquis, bufones, bailarines y músicos, para alegrar el tiempo de reclusión y olvidarse así de la amenaza de la muerte roja, al otro lado de las murallas.

Un día, Próspero decide preparar una gran fiesta, un baile de disfraces, para lo cual dispone oportunamente la decoración, mobiliario, disposición de colores, disfraces y otras cosas. Así, el Príncipe ordena decorar siete cámaras suntuosas, todas ellas de un color a juego con las vidrieras y los tapices, excepto la séptima. Ubicada en el extremo oeste, esta última está decorada en negro,

aunque las vidrieras, de color rojo fuerte, reflejan una luz que recuerda el color carmesí de la sangre. Con todo dispuesto la mascarada comienza y los músicos empiezan a tocar. Cada hora, todos los asistentes, incluidos los músicos, se detienen exclusiva e involuntariamente para oír el sonido de las campanadas del reloj de ébano. Pero a las doce en punto de la noche aparece una figura que, pese a lo excéntrico y sorprendente de algunos disfraces y máscaras, capta la atención de los asistentes hasta inspirarles el más paralizante terror.

La figura porta un disfraz cadavérico con la máscara correspondiente y está íntegramente manchada de sangre. Inicia el recorrido de una cámara a otra desde la parte este a la oeste, dejando a todos aterrorizados a su paso. Cuando llega a la sala roja le alcanza el iracundo Príncipe Próspero, que cae abatido al intentar levantar la daga sobre la terrorífica figura. Cuando los invitados se sobreponen e intentan hacer frente a la máscara roja descubren que tal figura es hueca y aunque tratan de detenerla, todos van cayendo uno tras otro hasta que no queda ni uno sólo, y la muerte roja acaba ejerciendo su dominio en todo y sobre todos.

"The Masque", fue publicado al menos en tres ocasiones en vida de Poe. Como podemos deducir, el gran público de estas revistas, aunque con cierto nivel cultural, no aspiraba a encontrar en ellas grandes obras literarias, sino más bien al entretenimiento y -no pocas veces- al sensacionalismo. El propio autor declaró en más de una ocasión que sus relatos de raciocinio iban destinados a un público culto y educado, mientras que los de terror y aventuras se dirigían hacia un público más general y medio, ávido sobre todo de sensaciones fuertes y de evasión. Por tanto, podemos concluir que en el caso de "The Masque" así como en los restantes que nos ocuparán posteriormente, la intención potencial era más producir una lectura bien sencilla y asequible para el público medio americano de la primera mitad del siglo XIX, es decir, no demasiado culto pero sí familiarizado con la literatura gótica de la época.

Ciertamente, "The Masque" es un relato que se inspira en el gótico, cuando menos en las circunstancias espacio-temporales en las que se inscribe la narración. Existen numerosas citas

intertextuales que hacen referencia a momentos o acontecimientos históricos comúnmente conocidos. En primer lugar, "the Red Death" parece referirse con bastante exactitud a la peste negra o bubónica, la llamada "black death", que asoló Europa en la Baja Edad Media, aproximadamente en la primera mitad del siglo XIV. Los mareos, las manchas rojas y una muerte casi inmediata son características de esta enfermedad mortal descrita por los historiadores de la época. Además, la catedral -símbolo gótico por excelencia- es reemplazada en muchos relatos góticos por el castillo que también inspira en el hombre el sentimiento de lo sublime -mezcla de admiración y terror- inspirado por la grandeza, opresión e idea de eternidad. Aquí, nos encontramos con una "castellated abbey", una edificación a medio camino entre el castillo y la catedral, quizá por las circunstancias que envuelven el relato -resultaría chocante y no muy lógico que un príncipe se refugiara en una catedral con sus cortesanos para entregarse a una vida relajada llena de toda clase de diversiones profanas y sensuales.

La referencia del nombre del príncipe, Próspero, ha sido considerada por muchos autores como una cita intertextual que evoca el clásico The Tempest de Shakespeare. En la obra del clásico inglés se produce una situación parecida, cuando el personaje Próspero detiene un baile de máscaras para declarar que la naturaleza se impone siempre al carácter creativo del hombre que intenta cambiarla. Aún más, en The Tempest Próspero, al ser expulsado trata -con ayuda en este caso de una poción mágica- de controlar la vida de todos los que le rodean, algo que aunque de modo diferente también ocurre en "The Masque". Por último, existe incluso una referencia directa a "the red plague", lo que hace pensar en el origen del título de Poe. No obstante, existen numerosas obras literarias, como el Decamerón de Boccaccio (1353), que tienen como tema central o secundario el de la epidemia de peste negra que tuvo lugar, como ya mencionamos, en la Europa de la Edad Media, marcando una época de oscurantismo caracterizada por el temor de Dios, quizá más exactamente, el terror de Dios.

A continuación se describen en el texto las siete cámaras decoradas y pintadas en diversos colores y tonos. Estas siete salas

parecen hacer referencia a las siete edades del hombre que Shakespeare describe en su comedia As You Like It. Pero "siete" es un número mágico en muchas culturas y religiones antiguas. Existen siete días de la semana, siete sacramentos, siete virtudes teologales, siete pecados capitales. "Siete" es el número del universo ya que representa la totalidad de la creación divina, dividida en "tres" que representa el cielo y el alma, y "cuatro", simbolizando la Tierra y el cuerpo. Por último, los colores de las habitaciones comenzando por el este y terminando en el oeste describen los tonos de la luz solar desde el amanecer al ocaso y la noche.

La abadía funciona como un mundo aparte que Próspero construye y decora con su elevado sentido de creación estética como autoridad absoluta y en la que cada sala actúa a su vez como un submundo con carácter independiente, lo que queda subrayado por la iluminación interior de las cámaras por medio de trípodes colocados de forma que cada uno alumbra solamente una de ellas.

Pero todo no es alegría y esparcimiento en el mundo del Príncipe. El reloj de ébano marca las horas y recuerda a los presentes el paso del tiempo y la futilidad de la vida terrena; la amenaza de la muerte roja permanece agazapada siempre en la sombra. Cada vez que el reloj resuena -sus vísceras metálicas lo hacen parecer un elemento casi personificado- los invitados devueltos por unos instantes a la horrenda realidad, quedan paralizados.

Los personajes anónimos de la fiesta son descritos como grotescos, no en el sentido vulgar que se da hoy al término en castellano, sino en el original de pinturas murales y haciendo referencia una vez más al sentido artístico y estético del Príncipe que también ha escogido los disfraces para la ocasión. Cuando al final entra la figura de la "Muerte Roja", ésta lo hace desde la primera sala, azul, a la última mientras la persigue el Príncipe en un recorrido que bien puede entenderse como el paso del hombre por todas sus etapas vitales. Próspero es primero atemorizado por la figura porque el hombre ha revestido de terror a la muerte; sin embargo más tarde se enfrenta a ella, ya que ésta no es más que la finalización natural del ciclo biológico del hombre.

Por todo lo dicho, podemos suponer que el relato "The Masque" puede interpretarse como una alegoría. No obstante, Poe siempre sostuvo que el relato de terror que por su construcción conduce al efecto pretendido por el autor, no debe interpretarse como alegoría en primer término, puesto que de este modo se destruiría o, al menos, se debilitaría la unidad de efecto pretendida por el autor. Ciertamente, en este relato se pone de manifiesto de forma muy acusada la tan comentada cuestión de las lecturas sucesivas. El efecto terrorífico de "The Masque" en el lector se produce en una primera lectura, cuando éste se encuentra en estado de desconocimiento sobre lo que va a ocurrir. La sorpresa juega un papel importantísimo en la consecución del efecto pretendido por Poe. En cambio, al releer la obra, el lector ya se encuentra con un conocimiento sobre lo que va a ocurrir en el transcurso de la narración. El efecto de terror sobre el lector desciende sensiblemente y en cambio aumenta el poder de asociación mental de éste con otros elementos presentes en el relato que pueden simbolizar o referir a elementos externos a éste.

En lecturas posteriores a la primera, el sentido alegórico se hace más patente, aunque no negamos que éste se vislumbre en una primera lectura subyaciendo, eso sí, en un nivel que podríamos definir como subconsciente pero que ciertamente influye también en el efecto pretendido por Poe.

Según las lecturas psicoanalíticas realizadas en primer lugar por Marie Bonaparte (1949), la historia que nos ocupa puede interpretarse como la de un hijo que es castigado por su padre por parricidio e incesto, tal como en la clásica historia de Edipo. Primero, habría que preguntarse por los motivos de este castigo, lo cual no encuentra una respuesta clara en el texto. Los críticos psicoanalíticos sostienen que en un estadio simbólico, Próspero se encierra en la abadía, símbolo de las entrañas maternas, tras matar para defenderse a su castrador padre, que reina aún en la muerte y se dispone así a vengar la seducción de la madre por el hijo. Una seducción desprovista por lo demás de cualquier indicio de lujuria, aunque cargada de la sensualidad oral que la bebida y los manjares proporcionan al Príncipe y sus cortesanos. La disposición de los

pasillos -simbolizando el interior del cuerpo de la madre-, las habitaciones e incluso los colores -la sala roja con cortinajes negros se ha querido ver como el símbolo de la menstruación y el espacio anal de la madre-, todo lleva al final de la historia en el que simbólicamente se produce la castración cuando la daga de Próspero cae delante de la Muerte Roja, dejándole indefenso, mientras ésta, padre edípico continúa reinando en solitario en un mundo vacío.

La interpretación psicoanalítica, aunque válida y aceptada por muchos críticos, nos deja un tanto perplejos, por cuanto la explicación no parece sustentarse en elementos lógicos presentes en el texto y, más bien, parece que se pretenda encorsetar la historia dentro de una estructura que no acaba de ligar del todo, existiendo interpretaciones de símbolos que no parecen tampoco respetar una lógica razonable. Podemos aceptar esta teoría, al igual que cualquier otra, ya que no deja de ser una interpretación de las innumerables que pueden realizarse, aunque consideramos que falla al no presentar un apoyo concreto en el texto.

Existen no obstante otras interpretaciones distintas, aunque incompletas y algo ingenuas. Podríamos citar la de Stuart and Susan Levine (1976) que colocan este relato junto al de "The Cask of Amontillado" dentro del grupo de los relatos antiaristocráticos. Levine sustenta su argumentación en el supuesto resentimiento de Poe hacia los privilegios de la aristocracia, aunque el mismo autor mostrara en muchas ocasiones su desprecio por la chusma y sus pretensiones de caballero aristocrático del Sur. Ya que el castigo de Próspero parece no tener un motivo de peso, Levine cree que Poe juega con los prejuicios de su público respecto a la aristocracia, lo que denota su íntima ligazón con su país y su tiempo, especialmente en consideración de su propia predilección por la aristocracia y la belleza. Quizá lo más destacable de la interpretación de Levine sea que considera "The Masque" como un relato de percepción, lo que sí compartimos, teniendo en cuenta la cualidad visual del relato.

Algunos críticos como Patricia H. Wheat (1982) entienden a Próspero como un personaje de carácter negativo en su función de monarca por cuanto abandona a su pueblo y se encierra con un grupo de amigos para gozar, mientras la peste asola el país. Tanto el

Príncipe como sus cortesanos intentan parecer indiferentes a la muerte y construyen un mundo aparte donde sólo se permite el desenfreno y la alegría de una vida superficial, mientras la preocupación por sus semejantes está fuera de lugar. El mundo exterior aparece así dotado un sentido doble: los mundos exteriores a la abadía y el mundo fuera de la mente. Lo importante de esta interpretación radica en la consideración de Próspero que, como Poe, es un creador que intenta construirse un mundo estético a su medida en donde pueda controlar la vida y la muerte así como sus emociones, aunque cuando deja que estas últimas tomen la iniciativa, un sentimiento de inefable terror le hace perecer ante la amenaza latente de la muerte. Desde este punto de vista, "The Masque" sería alegóricamente una historia más existencial que moral. Este hecho es corroborado por el hecho de que el autor, Poe, no muestra ninguna emoción por Próspero o sus cortesanos, manteniendo un tono de frialdad y superioridad que presenta como la única forma de defensa ante la muerte, una perfecta máscara de indiferencia.

Creemos que la mejor forma de interpretar el relato es intentando leerlo desde la situación del autor en aquellas fechas. Poe publicó "The Masque" en un momento de su vida muy difícil y lleno de complicaciones tras haber decidido abandonar la *Graham's Magazine*; con su trabajo en esta publicación había conseguido mantener una vida digna para él y su familia y en el momento de abandonar la revista la situación había empeorado sensiblemente por el hecho de que su mujer, Virginia, había caído enferma por primera vez afectada por la tisis, en aquella época una enfermedad incurable en muchos casos.

Efectivamente, la consecución más importante de "The Masque" es precisamente su lado humano, encubierto y, en cierto modo, enriquecido por la parte estética del mismo. Como vimos anteriormente, el procedimiento de construcción del relato breve de Poe comenzaba por la decisión de plasmar una idea general, para después intentar modelarla con un argumento -que no tenía que ser, y en la mayoría de los casos no lo es, original-, y concluyendo con el diseño de un relato que comunicara la "verdad" desde una

perspectiva estética de la idea en cuestión. Habría que hacer la salvedad de que para Poe, como muy bien subraya Patrick F. Quinn (1960), existían dos tipos de *verdad*: la existencial, constituida por hechos razonables o comprobables como los científicos y la esencial, referida a la perfección de los hechos estéticos proporcionados y adaptados a los requerimientos poéticos adoptados en el más alto nivel de belleza y fuerza. En este caso, al igual que en otros relatos breves, es la segunda la verdad a la que se refiere Poe, una verdad sintética asociada a la condición humana como dependiente y finita que, no obstante, busca en muchas ocasiones la belleza superior.

El punto de vista del narrador es siempre fundamental en el análisis de los relatos de Poe. En "The Masque" la historia se cuenta en tercera persona, tanto en relación al príncipe Próspero como a sus cortesanos pero, ¿cómo es el narrador? El narrador parece estar presente en la acción porque la describe con detalle, aunque no se implica directamente en ella. Sin embargo, dicho narrador parece estar a la vez distanciado de la acción, por encima de los acontecimientos, ya que no muestra emociones respecto al destino de los personajes. Tampoco emite juicios morales sobre las acciones relatadas. Podemos decir, por tanto, que se trata de un narrador omnipresente que, por otra parte, parece conocer de antemano los hechos por venir, es decir, comparte algunos rasgos de la *Muerte Roja*: anónimo, distanciado y fatalista. El autor no se hace presente en la historia, a no ser que lo hagamos coincidir con el narrador, un sin sentido, ya que pensamos que Poe lo intenta hacer pasar inadvertido en beneficio del efecto terrorífico de la historia. Veamos ahora si se consiguen los efectos pretendidos y cómo se llega a ellos.

En primer lugar, la muerte roja tiene los atributos de una enfermedad mortal, una enfermedad que afecta al rostro desfigurándolo y que deja a la víctima en estado de soledad e indefensión ante sus conocidos. Pero también la enfermedad es descrita por el color rojo de la sangre y de la vida. Poe conocía por los tratados sobre enfermedades mentales que el miedo podía producir enfermedades psicosomáticas, una idea de fondo que parece estar presente a lo largo del relato. También sabía que los principales puntos de "presión fóbica" de sus lectores potenciales

eran la enfermedad, la muerte, el miedo a lo extraño, al encierro, la oscuridad y los fenómenos sobrenaturales. Por ello, Poe elige este tema y lo conduce en progresión hacia los puntos más espeluznantes para llegar así al subconsciente del lector.

Próspero se encierra con sus "invitados", al igual que cualquier individuo lo hace con sus amigos y allegados, en un mundo creado por él mismo para intentar ser feliz y olvidar la condición mortal humana. Su mundo dentro de la abadía, su castillo, puede referirse al dicho anglosajón "my house is my castle" un dicho que en otro nivel alude figurativamente a la vida y mente individuales. Precisamente el hecho de ser una abadía puede bien indicar el aspecto religioso de Poe y del hombre en general. David Halliburton (1973) destaca ciertos elementos góticos en "The Masque" como son la creación de Próspero de una *maison onirique*, y la decoración dentro de esta casa de ensueño de una sala, la roja y negra, que actúa como *Burgverliess*, es decir, la mazmorra gótica de la que nadie puede escapar. Próspero es descrito como audaz, caprichoso, impulsivo y original, con propensión hacia lo extravagante y excéntrico. Para algunos podría resultar un loco, pero al tocarlo uno se da cuenta de que no lo es, sobre todo los personajes más allegados a él. Se dice también del príncipe que aunque busca protección en la religión, la suya es una religión muy particular y no se adhiere a las normas. Resulta bastante significativo que ésas sean las características más sobresalientes en muchas de las biografías de Poe, por lo que no nos queda más remedio que aceptar que el autor se retrató en esta ocasión de forma más o menos acertada e incluso se castigó, quizá al hacer un examen de conciencia del pasado en un momento muy delicado de su vida.

En cuanto a los personajes de la historia, el príncipe es descrito como hemos visto anteriormente con cierto lujo de detalles, apareciendo como una persona de carne y hueso con sus virtudes y defectos, aunque Poe no llega a dibujar un retrato psicológico completo de éste, al igual que no lo hace en otros de sus relatos. Poe no considera importante la recreación de la evolución psicológica o física de los personajes, porque debido a su concepción del relato breve -leído en muy poco tiempo- no existen las condiciones de

espacio que se dan en la novela para hacerlo factible; por lo demás, nuestro autor no lo considera necesario para la consecución de sus efectos. La Muerte Roja no se describe excepto en relación con su fantasma, la máscara, que sí tiene una cualidad física, por mucho que después se acabe puntualizando que todo era una fantasía de los habitantes de la abadía. Por último, el reloj es descrito por Poe con detalle, al igual que sus movimientos, todo lo cual le eleva a una categoría de actividad e importancia en el relato superior a la de los invitados a la mascarada. Incluso Próspero, que en un principio se describe como valiente, sagaz y vital no ejecuta ninguna acción relacionada con la Muerte Roja; sólo ésta actúa tras la "señal" del reloj de ébano. Podemos pues considerar el reloj como el soporte físico del *Tiempo*.

Las personas construyen sus mundos particulares de forma más o menos estética, y van experimentando en sus vidas diferentes aspectos y etapas, lo que Poe expresa por medio del diseño de las salas de la abadía, ya sea por medio de formas, pasillos, colores y puntos cardinales. Es bastante evidente, no obstante, el simbolismo de las edades del hombre reflejadas en los distintos matices y orientación de las salas. También es reseñable que si bien las salas están comunicadas por pasillos, parecen estar muy separadas de modo que uno no puede ver más que una sala a la vez. Los cortesanos comienzan su baile de máscaras -"persona" significa "máscara" en griego- que es el baile de la vida, lleno de máscaras distintas para cada individuo según sean los papeles que cada uno tenga que interpretar ante sí y ante los demás. Habría que recordar aquí el famoso pensamiento muy extendido entre los dramaturgos del barroco español y de la época isabelina inglesa referido al mundo como teatro del cual todos somos actores. De esta forma se entendería también la referencia que hace Poe respecto al encierro de los personajes en el castillo. En la abadía nadie puede entrar, pero tampoco salir. En el caso de restringir el significado de *Muerte Roja* sólo a la peste, no cabría la posibilidad de que alguien quisiera salir, pero sí en el caso de interpretar a los invitados como las personas que rodean la vida del personaje principal, de cualquier individuo.

El reloj de ébano está siempre presente y da las horas, señalando que la vida va fluyendo y se dirige hacia un final biológico. Músicos, bailarines, comediantes, todos se detienen aterrorizados ante los tañidos de las horas. Cuando aparece la máscara de la muerte roja, todos los invitados quedan paralizados; sólo el Príncipe -tras unos momentos de duda y temor- se enfrenta a la terrorífica figura. Pero la máscara es superior a él y cae aterrorizado por ésta, para después morir seguidamente víctima de su propia daga de terror. En este punto, es muy reseñable el hecho de que nadie está presente, excepto la figura y Próspero, lo cual una vez más remite a la soledad del individuo enfrentado a una muerte segura. Todos los demás irán luego cayendo abatidos por su propio terror y la muerte roja acaba ejerciendo un dominio ilimitado.

En este momento final del relato, es igualmente importante señalar que el reloj de ébano se para inmediatamente después de morir todos los invitados: el tiempo es un concepto inventado por el hombre y por tanto muere con él. Pero, ¿quién puede ser el narrador que sobrevive a la historia? El narrador no puede ser otro que la propia muerte roja, ya que en el momento de morir Próspero no hay nadie más en la sala aparte de su máscara. En este sentido, pensamos que la máscara de la muerte roja es también la idea que el hombre, en su condición de criatura mortal, ha acuñado para expresar y dominar su terror a lo desconocido, a la vida del más allá o a la desaparición biológica. Nadie ha visto entrar o salir a persona alguna de la abadía. La máscara estaba allí desde el principio, acompaña al hombre a lo largo de su vida, al igual que a Próspero a lo largo de las salas: desde la azul más al este, indicando la salida del sol, hasta la roja y negra más al oeste, indicando el crepúsculo y la noche.

Para Poe, el terror al igual que el horror no son efectos legítimos en sí mismos, sin funcionar como vehículos de un sentido de nivel superior, de una creación estética completa. La posibilidad de que el terror/horror puedan igualmente proporcionar placer en el lector marcha en consonancia con la idea de que este placer es provocado por la implicación del lector de forma secundaria, *implied reader*, en unas acciones relatadas, con lo que, al bajar las defensas

inconscientes, se le pueden comunicar ideas o argumentaciones subyacentes al texto con las que se le hace coincidir. En otras palabras, cualquier manifestación estética suele proporcionar placer en la medida en que nos hace copartícipes de ella de forma consciente o inconsciente. Lo que persigue pues Poe es comunicarnos sus preocupaciones, obsesiones y miedos mediante un relato terrorífico que cale en un nivel subconsciente en nuestras mentes, aunque no alegóricamente sino de forma intuitiva y más profunda. Y lo consigue, aunque quizá se le puedan imputar errores de carácter técnico.

Algunos autores señalan que el pretendido estilo gótico de Poe es un tanto exagerado y recargado hasta convertirse en un especie de parodia de los relatos góticos. No es menos cierto el hecho de que la narración en tercera persona presenta, dado el carácter antes mencionado del narrador omnisciente, cierta debilidad en la tensión argumental en algunos puntos del relato. Podríamos decir que hasta el momento en que aparece la figura de la máscara de la muerte roja, la tensión se va incrementando mediante la descripción de las salas, los invitados y el Príncipe, si bien los personajes son más bien estáticos y la única acción reseñable es la del reloj de ébano que parece regir los destinos de los asistentes a la mascarada. En este preciso instante el relato alcanza su clímax y a partir de entonces, aunque exista cierta tensión debida en parte al cambio de orientación en los acontecimientos -la acción se dinamiza-, ésta va decreciendo en la medida en que el lector intuye el final de la historia como reflejo de la actitud indiferente del narrador. La exageración del tono gótico puede igualmente conferir un cierto matiz humorístico a algunos pasajes de la historia, algo que termina dotando de un carácter macabro a una historia que ya resulta grotesca -utilizamos el término como lo entendía Poe.

Nuestro autor acertó -como veremos más adelante- en la construcción de una estructura rítmica de las frases y en unos modelos de narración eminentemente visuales, aunque también referidos a otros sentidos como el oído -la descripción del sonido del reloj de ébano-, con los que cautivó y ha continuando cautivando el interés y la atención de sus lectores, introduciéndolos en un mundo

de pesadilla que les transporta hasta los más recónditos confines de su esfera más humana e inconsciente. Por último, pensamos que Poe extrajo sus argumentos y su estilo de otros autores góticos de la época, pero ligándolos de manera verdaderamente original y comunicando sensaciones, emociones y, sobre todo, intuiciones existenciales carentes de contenido moral, sobre la mortalidad/inmortalidad humana. Nadie hasta entonces habría podido plasmarlo como él; creó escuela, siendo algunos de sus sucesores ya bien entrado el siglo XX Kafka, Sartre y Camus, entre otros.

V.1.1.B ANÁLISIS TEXTUAL/LINGÜÍSTICO.

En cuanto al análisis pragmático del texto debemos primero reflejar tanto el medio, como el campo y el tono en cuestión. Igualmente debemos realizar un estudio sobre el público potencial y de las circunstancias del autor al escribir el texto. En la sección dedicada al análisis literario hemos analizado ya parte de estas cuestiones. El medio, obviamente es el escrito para ser leído. En cuanto al campo, "The Masque", al igual que los demás textos que nos ocupan, entran dentro del relato breve con matiz de terror. Los lectores potenciales en el momento de su publicación primera pertenecía, como hemos mencionado anteriormente, a la clase media norteamericana, decantada por la evasión e incluso el sensacionalismo. Poe conocía las preocupaciones de sus coetáneos norteamericanos e intentó, desde varias revistas y periódicos, ofrecer relatos que atrajeran al lector de la época, aunque no por ello dejando de exigirse un grado de calidad muy elevado.

Dentro del análisis estrictamente lingüístico deberemos analizar la estructura textual. Para ello comenzaremos por la totalidad y terminaremos en los elementos mínimos significativos para la traducción del texto. "The Masque" presenta una estructura muy característica de los relatos de Poe. Comienza con una descripción breve de la situación que da origen a la acción de la historia, introduciendo el primer personaje, "The Red Death". En el segundo párrafo introduce al otro personaje más importante de la

historia, "Prince Prospero" y explica la forma en que éste se dispone a enfrentarse a la amenaza del personaje anterior. Los cortesanos son también nombrados, aunque por sí mismos no tienen gran importancia para el desarrollo de la acción, siendo meros comparsas de la historia. El cuarto párrafo comienza a hablar del baile de disfraces -su preparación y realización- y continúa en el quinto, sexto y séptimo con una prolija descripción de la abadía, los disfraces, el reloj de ébano, los diferentes invitados y la fiesta en sí.

En el séptimo párrafo el relato llega a su punto de inflexión máximo cuando se relata la llegada de la extraña y amenazante figura. En el octavo se describe con detalle la figura antes mencionada, que se puede considerar como un reflejo del primer personaje presentado: la Muerte Roja. El siguiente párrafo adquiere una dimensión más dinámica ya que se narra la acción del Príncipe al ver la figura. Este tono narrativo continúa hasta el final de la historia. Probablemente, Poe pensó que el punto de tensión máxima debería resolverse en el último párrafo cuando los asistentes reconocen la presencia y la acción de la Muerte Roja pero, como ya dijimos en la sección anterior, parece que el lector adivine o intuya el final en el momento en el que ésta aparece, ya que en tal instante el tono del narrador deshace la tensión del relato.

Analicemos a continuación las características más importantes a nuestro parecer sobre el lenguaje y el estilo empleados. En cuanto al estilo, destaca en primer lugar la utilización de elementos de los relatos góticos relacionados con la ambientación temporal -todo nos hace pensar en la Edad Media, aunque sea un tanto ambiguo- y espacial: la acción transcurre en una "castellated abbey", a medio camino entre el símbolo por excelencia de la catedral y el sucesor, el castillo. Además el estilo abunda en descripciones de tono barroco tanto de las estancias como de los preparativos de la fiesta y de las características del Príncipe. Por tanto, podemos afirmar que el soporte estilístico de Poe apunta a los relatos góticos, tan populares y atrayentes en aquella época.

Algunos críticos han definido el estilo de Poe en este y otros relatos como excesivamente barroco y falso. Pensamos que muchos relatos góticos de la época, frecuentemente más largos que los de

Poe, contienen multitud de descripciones a veces innecesarias y quizá tediosas, constituyentes con todo de una de las características de este tipo de literatura. En Poe, en cambio, las descripciones -si bien exageradamente adjetivadas- se convierten en elemento necesario para la consecución de su unidad de efecto, como veremos a continuación. El estilo de "The Masque" se caracteriza por las estructuras rítmicas y la adjetivación cromática, abundantes a lo largo de todo el relato. En este sentido, el estudio estilístico de Castillo (1990) es muy elocuente. El autor parte de los "sintagmas no progresivos" según la denominación de Dámaso Alonso y se centra en las estructuras sintagmáticas ternarias del tipo "*But the Prince Prospero was happy and dauntless and sagacious*"(269), para explicar las funciones económico-expresiva, literaria y rítmica en los relatos de Poe. Efectivamente, podremos constatar que uno de los puntos fundamentales de "The Masque" es el ritmo que Poe imprime a su narración, en especial a las descripciones que se encadenan a lo largo de la historia.

Además de estas estructuras ternarias, existen otros elementos que ayudan a comprender el ritmo que se observa al leer el relato. La sucesión de frases breves así como la repetición de estructuras sintácticas en sucesión ayudan a mantener el ritmo de la narración confiriéndole a ésta tensión e incluso sensación de falsa celeridad:

The abbey was amply provisioned. With such precautions the courtiers might bid defiance to the contagion. The external world could take care of itself. In the meantime it was folly to grieve, or to think. The prince had provided all the appliances of pleasure. There were buffoons, there were improvisatori, there were ballet-dancers, there were musicians, there was Beauty, there was wine. All these and security were within. Without was the "Red Death". (269)¹

¹ Siempre que aparezcan subrayados en las citas originales de Poe y cuando no se diga otra cosa, ha de entenderse que son propios y los empleamos como medio para aclarar mejor los puntos tratados en cada ocasión.

Aparecen también enumeraciones o repeticiones de elementos de distintas clases y funciones como son verbos, artículos, posesivos o adverbios para narrar acciones y, especialmente, para describir lugares o situaciones:

The second chamber was purple in its ornaments and tapestries, and here the panes were purple. The third was green throughout , and so were the casements. The fourth was funished and lighted with orange -the fifth with white- the sixth with violet. The seventh apartment was closely shrouded in black velvet tapestries that hung all over the ceiling and down the walls, falling in heavy folds upon a carpet of the same material and hue. (270)

And the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. And the flames of the tripods expired. And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all. (273)

Es importante también reseñar respecto al ritmo las repeticiones de sonidos aliterativos que en determinados momentos añaden matices intuitivos al contenido de los pasajes en cuestión, favoreciendo la tensión o el suspense del texto. En el siguiente ejemplo, los sonidos oclusivos, c.f. [t] y especialmente [k], comunican el sonido característico del repique del reloj de ébano, mientras el sonido [s] contrasta con los anteriores e indica silencio, quietud e inmovilidad:

To and fro in the seven chambers there stalked, in fact, a multitude of dreams. And these -the dreams- writhed in and about, taking hue from the rooms, and causing the wild music of the orchestra to seem as the echo of their steps. And,

anon, there strikes the ebony clock which stands
 in the hall of the velvet. And then, for a moment,
 all is still, and all is silent save the voice of the
 clock. The dreams are still-frozen as they stand.
 (271)

Ya hemos tratado de analizar la simbología y la temática de la obra en la sección literaria, aunque debemos añadir el hecho de que ambas constituyen elementos fundamentales para marcar la cadencia y el ritmo del relato. En "The Masque", los temas como la enfermedad, muerte, el miedo a los mundos exteriores o extraños, el tiempo y la fatalidad se entremezclan para conferir una peculiar cadencia al relato. Así, por ejemplo, el reloj que simboliza el tiempo o la concepción que los humanos tenemos de él actúa como punto de unión, tanto en un nivel textual como interpretativo, entre los dos personajes principales, el Príncipe Próspero y la Máscara de la Muerte Roja, lo cual puede también entenderse como la destrucción de los límites entre el mundo mental interior y el exterior.

Otra cualidad esencial en este relato es la profusión de elementos cromáticos, ya sean adjetivos o sustantivos, desde el comienzo al final y, especialmente en relación con las descripciones: "redness", "scarlet", "hale", "blue", "sable", "white", etc. Castillo cuenta hasta un total de veinte casos de adjetivación cromática en "The Masque", lo que indica una tendencia hacia la simbología y el tratamiento subjetivo sustentada en este cromatismo, así como en otro tipo de adjetivos. Los colores imperantes en "The Masque" son el negro en primer lugar, símbolo de la muerte, y en segundo el rojo de la vida y la enfermedad; pero aparecen otros colores, matices y tonos, y es que la diversidad cromática de "The Masque" es difícil de encontrar en otros relatos de Poe. La adjetivación, ya indique colores o matices, sustancias, sentimientos, sonidos u otros aspectos sensuales, es un mecanismo empleado generalmente por nuestro autor; añade las peculiares trazas a los temas, personajes, ambientes y disquisiciones que consiguen un efecto de originalidad, coherencia, sentido literario y artístico en la composición del relato:

It was in this apartment, also, that there stood against the western wall, a gigantic clock of ebony. Its pendulum swung to and fro with a dull, heavy, monotonous clang; and when the minute-hand made the circuit of the face, and the hour was to be stricken, there came from the brazen *lungs* of the clock a sound which was clear and loud and deep and exceedingly musical.
(270)

Obsérvese en este pasaje, el procedimiento empleado por Poe para personificar el reloj mediante la inserción del sustantivo "lungs", para hacer notar que el reloj como soporte material del tiempo es también un *personaje* importante en este relato.

No podemos dejar de mencionar el tipo de verbos que Poe emplea en este relato. Desde el principio hasta el final, el verbo "to be" en sus varias formas y sentidos se emplea con más frecuencia que ningún otro, lo que confiere a la historia un carácter descriptivo y en cierto modo también estático. Este carácter pasivo, de falta de movimiento, queda evidenciado en los únicos verbos de movimiento que el autor utiliza unidos a objetos inanimados: estancias, braseros o corredores, en un sentido eminentemente estático, sin implicar acción alguna:

To the right and to the left, in the middle of each wall, a tall and narrow Gothic window looked out upon a closed corridor which pursued the windings of the suite...But in the corridors that followed the suite, there stood, opposite to each window, a heavy tripod, bearing a brazier of fire, that projected its rays through the tinted glass and so glaringly illuminated the room. And thus were produced a multitude of gaudy and fantastic appearances. (269-70)

Todo esto nos hace pensar en la inactividad que Poe quiere mostrar en los personajes vivos, en contraposición a los objetos inanimados como el reloj de pared, objeto que aparece animado e incluso personificado, como hemos visto anteriormente, y la figura, que al final acaba apareciendo como un disfraz, ausente de toda vida humana: *"But now there were twelve strokes to be sounded by the bell of the clock...so that, unimpeded, he passed within a yard of the prince's person..."*(272-3): efectivamente, Poe sólo trata tres personajes en la historia: el Príncipe Próspero, el reloj de ébano -materialización del Tiempo- y la Muerte Roja. Estos son los únicos personajes que ejercen alguna acción esencial en la historia. En otras palabras, todos los personajes de la mascarada son meras comparsas de la acción que ha de ocurrir entre el príncipe y la Muerte Roja, con el tiempo como mediador y punto de unión entre ambos personajes.

Por otra parte, existe una discordancia en la secuencia lógica de los tiempos verbales tal y como nosotros la entendemos. Tal discordancia comienza a producirse en el momento en que el narrador describe el repique del reloj de ébano. Esta contradicción en la secuencia de la narración que hasta entonces ha transcurrido en el tiempo pasado y que ahora cambia para seguir en el presente, creemos que hace referencia al momento en el que los invitados comienzan a temer por sus vidas amenazadas por la muerte roja, hecho señalado, como indicamos anteriormente, por el reloj. Desde entonces y hasta el momento en que la presencia de la máscara se hace real, los invitados y el Príncipe Próspero van sintiendo vívidamente cómo la hora se acerca, sin prisa, sin pausa. Tras esta descripción, el tiempo vuelve al pasado de la narración hasta el fin del relato; es como si los asistentes hubieran estado sumidos en un estado de semi-inconsciencia y luego retornaran al tiempo de su presente.

En cuanto al léxico, Poe emplea un vocabulario asequible para los lectores potenciales en la época de publicación de "The Masque", aunque presenta ciertas características con respecto a préstamos de otros idiomas -incluidos los clásicos-, palabras nuevas y acuñadas por él y énfasis por medio de mayúsculas y cursivas principalmente.

Pensamos que los galicismos como "*bizarre*"(2), "*fête*" y "*rôle*" o el italianismo "*improvisatori*" eran elementos ciertamente normales en la escritura anglosajona tanto en Gran Bretaña como en los Estados Unidos de América en aquella época, aunque parece que los lectores potenciales de Poe pudieran no estar muy familiarizados con ellos ya que los resalta mediante el uso de letra cursiva. Se da sólo una palabra latina, "*decora*" que también es resaltada por el autor mediante cursivas. Pollin (1980) señala las expresiones de nueva acuñación en lengua inglesa -según el diccionario americano Webster's- que emplea Poe, así como las que cree que inventó el autor: "*decora*", "*blood-bedewed*", "*blood-tinted*", "*gravecerements*", "*half-subdued*" y "*stiff-frozen*". Ciertamente, en "*The Masque*" no es especialmente abundante el uso de un léxico culto o desconocido para el lector medio, que sí utiliza Poe en otros de sus relatos.

Habría que explicar también la utilización de las mayúsculas iniciales y las cursivas en otras expresiones que tanto prodiga Poe. Cuando Poe escribe con mayúscula, lo hace por dos motivos principales. Nuestro autor emplea este procedimiento con expresiones que pueden ser desconocidas para el público, como "*Avatar*", que viene del sánscrito y significa la manifestación concreta de cierto principio o idea. También lo hace en expresiones tan conocidas como "*Beauty*" y "*Gothic*", aunque quizá Poe quisiera hacer constar que sus conceptos de belleza y de gótico no coincidían con el del uso corriente de los términos. Existe sin embargo otra razón para la escritura de las mayúsculas en Poe, a saber, resaltar los principales personajes de la historia que en este caso son "*Red Death*", "*Prince Prospero*" y "*Time*", o las palabras clave del efecto que Poe quiso conseguir -casi siempre al final del relato- como en "*Darkness*" y "*Decay*". Por otra parte, el uso de cursivas en palabras habituales del vocabulario inglés remite a una cuestión de énfasis. Poe señala sus puntos de tensión, suspense o importancia máxima, mediante este procedimiento: "*sure*", "*their*" y "*blood*".

Por último, el uso de la puntuación es de extrema importancia a la hora de realizar una traducción acorde con la obra original y, al mismo tiempo, que no viole o distorsione el estilo -tomado en sentido

amplio- de la lengua a la cual se quiere traducir. En Poe abundan las interrogaciones y exclamaciones dramáticas y/o enfáticas, así como las comillas en expresiones que el castellano no parece requerir y, sobre todo, los guiones. En cuanto a las exclamaciones e interrogaciones, creemos que se debería buscar su origen en los relatos góticos anteriores a la escritura de Poe, de los que el autor tomó las bases de su estilo y a los que ciertamente se podría achacar un exagerado dramatismo que a veces impregna las historias de una emotividad excesiva -perjudicial para el principal propósito de las mismas- confiriéndoles un matiz de irrealidad e impidiendo que el lector continúe absorto en la historia. Leyendo a Poe ocurre en ocasiones que nos encontramos con un exceso de este tipo de puntuación y de expresiones, aunque éste no es el caso de "The Masque", quizá por el distanciamiento del narrador omnipresente - la muerte roja- y el carácter práctico que señalamos anteriormente.

De las comillas, poco hay que decir referente a este relato, aunque cabría apuntar el caso de "Red Death", que aparece con comillas desde el principio de la historia, hasta que los asistentes reconocen a la *Muerte Roja* en la figura enmascarada, es decir, cuando sale de la sombra para actuar y se hace presente para todos los personajes, incluido el príncipe.

En cambio, los guiones sí constituyen un procedimiento muy utilizado y esencial en muchos relatos de Poe. En "The Masque" los guiones sirven a diversos propósitos. A veces sustituyen a los dos puntos como en "*Blood was its Avatar and its seal -the redness and horror of blood*"(269). Otras se utilizan en su forma más habitual para indicar un pensamiento innecesario aunque explicativo como en "*There were seven -an imperial suite*"(269). En ocasiones se quiere indicar un pensamiento fluido pero inconexo que no puede completarse si no es cambiando toda la estructura sintáctica de la frase como en "*That at the eastern extremity was hung, for example, in blue -and vividly blue were its windows*"(270). En otras ocasiones una simple coma podría sustituir el guión: "*There were much glare and glitter and piquancy and phantasm -much of what has been since seen in 'Hernani'*"(271). Finalmente, en "...there arose at length from the whole company a buzz, or murmur, expressive of

disapprobation and surprise -then, finally, of terror, of horror, and of disgust"(272), el guión podría sustituirse por un punto y coma o un punto. Pensamos que en los casos en que el guión puede sustituirse por otro tipo de puntuación como punto, punto y coma o dos puntos, el autor lo ha evitado bien porque quería atribuir la cualidad de fluidez al pensamiento del narrador o bien porque pensaba que de este modo el ritmo no quedaría sesgado por una puntuación excesivamente dura o rotunda.

V.1.2 "THE PIT AND THE PENDULUM".

V.1.2.A ANÁLISIS LITERARIO.

El personaje principal del "The Pit and the Pendulum", coincidente con el narrador, es víctima de la Inquisición de Toledo, sentenciado a muerte por los jueces de toga negra. Ya al principio del relato, el héroe confiesa sentirse enfermo, probablemente a causa de los malos tratos infringidos por sus verdugos o carceleros antes del juicio. A continuación sabremos que la víctima despierta de un desfallecimiento sufrido sin duda tras escuchar su sentencia. El despertar se produce en un espacio de oscuridad tan absoluta que no le permite localizarlo, ni siquiera describirlo. No obstante, tras los primeros momentos de angustioso terror, el héroe anónimo se dispone a investigar su entorno hasta caer desmayado en el borde de un pozo circular situado en el centro de la mazmorra. Tras descubrir el pozo, vuelve a caer en un estado de inconsciencia producida por la debilidad y, al volver en sí, se encuentra inmovilizado boca arriba y atado a una estructura de madera mediante unas correas que sólo a duras penas le permiten llegar a una jarra de agua y un plato de comida. Casi inmediatamente comienza a notar el movimiento de un artefacto sobre su cabeza que lentamente va definiendo su contorno hasta mostrarse como un enorme péndulo de metal en lento descenso impulsado por su propio movimiento lateral. Después de largas y agónicas horas de impotente contemplación, resuelve adoptar un plan para evitar la agresión del cortante acero del péndulo.

El éxito le acompaña pero tras su momentánea liberación comprueba que las paredes de la celda adquieren una temperatura elevadísima; a la vez, el espacio de la estancia comienza a reducirse inexorablemente. Al fin no queda sino un pequeño resquicio entre la víctima y el pozo circular. El héroe se debate en terrible lucha física y psíquica hasta la extenuación, finalmente se rinde a la suerte del pozo. Afortunadamente, en el preciso momento en que se deja caer en éste, una mano le sujeta por el brazo, evitando que sucumba en el pozo. Era la mano del General Lasalle: la Inquisición había caído en manos del ejército francés.

Se han sugerido diversas interpretaciones de este relato, aunque podemos señalar la psicoanalítica como la más arraigada desde los escritos de Bonaparte. Esta explicación parte de la ansiedad de castración que padecía Poe, provocada por su supuesta homosexualidad y puesta de manifiesto en sus relaciones de amor/odio con sus más antagónicos conocidos, i.e. su padrastro John Allan y subrayada por su indisposición hasta el grado extremo de la impotencia para el amor heterosexual en sus relaciones íntimas con las mujeres. Desde esta perspectiva, el relato presenta una simbología bastante clara fundamentada en la ansiedad inhibitoria del autor que nace de la ansiedad de la consciencia y de la muerte. La mazmorra equivale al cuerpo de la madre al que Poe quiere volver, como sustituto del coito y como medio de supervivencia después de la muerte. En este sentido, no existe referencia al frío y sí muchas al sueño y a un estado semi-embriónico, lo que acentúa la fantasía uterina. La muerte devolverá al protagonista a un estado embriónico original, mientras que la caída al pozo le transportará al mundo externo.

Por otra parte, el péndulo remite al tiempo, pero también a la fantasía de un padre castrador, mientras el hijo en posición pasiva e inmóvil recuerda los instintos homosexuales y masoquistas de éste, la amenaza del falo paterno. A su vez, el pozo es también considerado como castrante, en su recuerdo del sexo femenino, dentado y amenazante. Bonaparte sostiene que tras la muerte de su madre Poe quedó estancado en la fase anal-sádica de desarrollo, agudizada por su educación eminentemente puritana. El autor siente pánico de su madre prohibida, con lo que sus instintos incestuosos quedan reprimidos, extendiéndose este proceso a todas las mujeres que conociera a lo largo de su vida. No existe escapatoria, el pozo o el péndulo, una idea que persiguió y amargó a Poe durante toda su vida y que dejó plasmada en este relato.

El acercamiento psicoanalítico, como es costumbre, se realiza a posteriori, es decir, contando con los datos de la vida del autor, pero sin un evidente contraste con la realidad del texto. No obstante, pensamos que esta interpretación contiene algunas cuestiones que cabría tomar en consideración por cuanto concierne a los

problemas referidos a las relaciones personales de Poe, influidas notablemente por ciertos acontecimientos vividos conflictivamente a una corta edad y las dificultades en sus relaciones tempranas. Con todo, pensamos que una explicación de estas características, incluso en la suposición de que aceptáramos sus premisas, no daría cuenta de la totalidad del texto, ni siquiera de las posibles intenciones de Poe al construirlo. Desde nuestro punto de vista, la explicación ha de ser más abierta, integradora de puntos de vista diversos y siempre partiendo de la situación vital del autor en el momento y lugar de la creación de la obra en cuestión.

El contenido de "The Pit" puede considerarse desde varios estadios de lectura. El primero, el más superficial, consiste en una lectura más o menos literal del relato de terror. En un segundo estrato, observaremos una lectura e interpretación que aspira a ser coherente, tomando en consideración aspectos reales o constatados de la vida y desarrollo literario del autor. Por último, realizaremos una lectura semiológica del texto, buscando conexiones entre los distintos elementos susceptibles de ser considerados simbólicos en el texto, en relación con los dos niveles anteriores. Analicemos pues el texto desde estos tres niveles de lectura.

"The Pit and the Pendulum" fue originalmente publicado en la revista *The Gift. A Christmas and New Year's Present for 1843* en Philadelphia en 1842. Fue reimpresso en el *Broadway Journal* 1 en mayo de 1845. En esos años, Poe no atravesaba sus mejores momentos. Había abandonado su trabajo en *Graham's* y su mujer, Virginia, había caído enferma. Firmó una reseña de los relatos Twice-Told Tales de Hawthorne en tono laudatorio alabando su estilo y economía literaria, en un modo que no eran muy habituales en la reseñas de Poe. A sus treinta y tres años, nuestro autor debía sentirse un poco frustrado o, al menos, no excesivamente realizado, ya que no había conseguido ningún éxito relevante, el trabajo escaseaba y no permitía una vida fácil para él y los suyos.

El relato comienza con una cita en latín, que hace referencia intertextual al club de los jacobinos, supuestamente existente en el tiempo de la Revolución Francesa y responsable de una ola de terror que invadió las esferas políticas francesas en esta época; esta cita

pues nos prepara el terreno para la narración subsiguiente. El narrador comienza informándonos sobre el mal estado de salud del protagonista -que coincide con el narrador- está muy enfermo, en un estado semi-agónico cuando se le anuncia la pena de muerte. A continuación, se escucha un sonido de voces indeterminado que recuerda al protagonista "the idea of *revolution*"(246). ¿Por qué "revolución"? Creemos que esta idea puede hacer referencia al estado de desfallecimiento físico del protagonista, así como también al plan de Poe de construir su relato desde el punto de vista del lector. Es decir, entendemos el término como una señal que indica el sentido cíclico -revuelta- del ritmo que va a adquirir la historia -repetición de ideas y palabras al principio y al final del texto, sucesión interminable de torturas, movimiento pendular- así como también indica el punto de vista de Poe desde una perspectiva de desarrollo mental con tintes más filosóficos. Anteriormente hemos analizado la concepción cíclica que Poe tiene del universo, de la vida y la muerte, concepción desarrollada más adelante en "Eureka". Por otra parte, la palabra "revolution" es una referencia directa a la cita intertextual anterior que remite a las connotaciones socio-políticas de la Revolución Francesa, constituyéndose en modo de localizar la historia en el tiempo.

En el mismo párrafo, aparecen las primeras citas de las Sagradas Escrituras con la referencia intertextual "seven tall candles"(246) que Peithman (1986) localiza en el libro Apocalipsis 1:12-14 y asocia con los siete candelabros que flanquean el trono de Dios durante el Juicio Final. Poe utiliza ésta y otras referencias clásicas con un sentido de la economía y la realidad que remite tanto al mundo físico y mental del protagonista dentro del texto como a un segundo nivel intertextual de asociaciones más transcendentales y espirituales. La atmósfera del relato es oscura y siniestra *in crescendo* hasta el momento en el que el protagonista sufre su primer desmayo, expresado como "*a mad rushing descent as the soul into Hades. Then silence, and stillness, and night were the universe*"(247). ¿Qué ha ocurrido? El narrador lo describe a continuación con gran lujo de detalles: el héroe ha sufrido un desfallecimiento, aunque no ha perdido por completo la consciencia.

El narrador nos explica su concepción del desfallecimiento, según la cual la semi-consciencia es un estado en el que se vislumbran intuiciones que nos conectan con "the gulf beyond"(247), el mundo del más allá, quizá la inconsciencia -palabra que ciertamente no emplea Poe- o quizá la vida del alma después de la muerte...

El narrador continúa dando curso a sus disquisiciones sobre los momentos de aparente inconsciencia, aparente porque en ellos recuerda entre sombras oníricas un descenso interminable que termina en una sensación de inmovilidad y finalmente de locura, locura de la memoria que intenta recordar cosas prohibidas. Es la descripción del proceso que le devuelve a la consciencia. Podemos relacionar la referencia a lo prohibido con las asociaciones con el más allá, ya sea el inconsciente de Freud o, más probablemente, el tabú cristiano sobre el estado del hombre tras la muerte del cuerpo: "*Arousing from the most profound of slumbers, we break the gossamer web of some dream*"(247).² Efectivamente, como subraya Peithman, el lenguaje así como el contenido de este pasaje parece sugerir el lenguaje de los sueños que, más tarde Jung definiría como arcaico, simbólico y prelógico, es decir, las cualidades definitorias del subconsciente.

Después, el proceso de recuperación de la consciencia, impedido en pequeños intervalos por vacíos de sensibilidad mediante los cuales el autor sugiere el paso del tiempo, continúa con la sensación de movimiento y de sonido, el latido del corazón y la conciencia de estar vivo, de existir sin llegar aún a pensar. La locura, "*madness*"(247), se apodera del héroe al transportarle la memoria a recuerdos de un más allá prohibido; de esta forma expresa Poe la desintegración temporal de la personalidad del protagonista. Y aparece por fin el "*thought*"(248) -pensamiento- una de las claves para la interpretación del texto. Hasta entonces, el estado del protagonista es físicamente prácticamente vegetativo, pero el pensamiento es el elemento que le hace volver definitivamente al presente de su situación real y, por tanto, el inmediato causante del

² Cuando queramos subrayar el empleo de cursiva por parte del autor, Poe, en el interior de una cita dentro del texto, emplearemos negrita, además de cursiva para toda la cita, para la palabra o expresión de que se trate.

horror que siente inundar todo su cuerpo y su espíritu. Pero ya recuerda los jueces, el juicio, la sentencia, la decoración de la sala, e intenta deducir su situación actual. El terror que le invade, a diferencia del horror anterior "pre-mental", es ahora físico, porque mana de su voluntad por conocer detalles de su situación mediante el pensamiento.

El temor inducido por el desconocimiento de la situación, completamente fuera de control del protagonista, provoca la contemplación de la terrorífica posibilidad de abrir los ojos y encontrarse "*nothing*"(248), la nada, un pensamiento, si bien irracional y un tanto absurdo, del todo verosímil en la situación desesperada de inseguridad en la que se halla. Y decimos absurdo, porque el narrador ha identificado previamente de manera implícita la *nada* con la muerte y la desintegración psíquica y física, algo imposible desde el punto de vista cartesiano del "cogito, ergo sum", aunque posible desde un sentimiento de terror acumulado que puede inducir a argumentos irracionales y poco probables.

Llegados a este punto, creemos conveniente reseñar el procedimiento empleado por Poe para dotar de verosimilitud al texto, para convencer e implicar al lector en el entramado del relato: "*Yet not for a moment did I suppose myself actually dead. Such a supposition, notwithstanding what we read in fiction, is altogether inconsistent with real existence; -but where and in what state was I?*"(248). Por medio de esta aclaración metalingüística de nombrar la ficción pasada en el texto, el autor sitúa su relato en el lado opuesto o, al menos, en un lado ajeno a la ficción, en la realidad, en el presente. Este procedimiento es repetido varias veces a lo largo del relato.

Tras un primer contacto con la historia, el autor/narrador nos ofrece un par de señales "*auto-da-fé*" y "*Toledo*"(248) que ubican la historia ya en unas coordenadas espacio-temporales más determinadas: la época de la Inquisición, probablemente en algún lugar de la Península Ibérica o, cuando menos, en algún lugar donde se hiciera sentir la influencia de la Inquisición española. Y entonces al protagonista le invade una ola de pánico, esta vez producida por la repentina idea de hallarse encerrado en una

caja/tumba o enterrado vivo, otra de las obsesiones de Poe. Tras agónicas reflexiones comprueba extendiendo su brazo que el lugar no es una tumba. La asociación "womb-tomb" tan conocida en la crítica psicoanalítica cobra sentido al relacionar esta idea obsesiva de la muerte y la tumba con las características asociadas con el útero materno: un lugar agradable en el que no hace frío, no sentimos dolor...

Otra vez Poe quiere dar al lector otra señal que indique que su historia es real y debe ser creída. En esta ocasión, el narrador habla de los rumores que se extendían sobre los horrores de Toledo y la narrativa y los cuentos relatados a partir de las mazmorras:

there came thronging upon my recollection a thousand vague rumors of the horrors of Toledo. Of the dungeons there had been strange things narrated -fables I had always deemed them- but yet strange, and too ghastly to repeat, save in a whisper. (249)

A partir de este momento y por espacio no sabemos si de horas o de días, puesto que sufre varios desfallecimientos, el protagonista dedica todos sus esfuerzos a averiguar el tamaño y forma de su celda, algo que bien puede parecer absurdo, si no fuera porque de antemano se nos dice que el héroe se encuentra en un estado de histeria contenida que sólo le permite pensar en la hora y el modo de su fatal destino.

Comohan defendido algunos críticos, el protagonista a partir de aquí comienza a mostrar unas aptitudes y conocimientos matemáticos -especialmente en geometría- tan acusados que nos lleva a pensar en un científico o en un hombre dedicado a estas disciplinas: nos da indicaciones de todo tipo relacionadas con perímetros, ángulos, diagonales, líneas rectas y perpendiculares, circuitos, puntos de salida y llegada, pasos, yardas, etc. En este punto habría que apuntar la función amenazante y opresiva del espacio en el relato; un espacio que parece tener vida propia, tanto en la celda como en el movimiento del péndulo y en las profundidades del pozo.

Un espacio que a su vez acaba tornándose kinestésico, constituyéndose en el último agente de la rendición del protagonista a su suerte fatal: *"In an instant the apartment had shifted its form into that of a lozenge"*(257). Hay que señalar en este pasaje, la referencia del narrador a otras narraciones antiguas, en el momento en el que toca la pared con sus manos:

My outstretched hands at length encountered some solid obstruction. It was a wall, seemingly of stone masonry -very smooth, slimy, and cold. I followed it up; stepping with all the careful distrust with which certain antique narratives had inspired me. (249)

Debemos hacer notar particularmente el adjetivo "slimy", del sustantivo "slime" referido a una sustancia, favorita en multitud de narraciones desde los primeros relatos góticos (también aparece en éste más adelante) asociada con la degeneración de las estructuras arquitectónicas humanas, aunque también con la debilidad del orden social e incluso psicoanalíticamente con una sustancia viscosa similar a la que envuelve al feto en el útero. En este sentido, Lawrence J. Olivier, Jr. (1983) señala que en los momentos en que el héroe pierde el norte y se encuentra confuso, Poe elige imágenes kinestésicas de los objetos que rodean al protagonista, es decir, el héroe es pasivo y los objetos y circunstancias del entorno actúan sobre él. Así el péndulo, las ratas, las paredes, el techo e incluso los dibujos adquieren movimiento mientras él permanece inmóvil o paralizado por el terror.

Desde este momento y ya durante toda la historia el héroe decide pasar a la acción y pone en funcionamiento su razonamiento lógico, ayudado paradójicamente por su debilidad física -ésta a veces le traiciona- y por su voluntad de supervivencia. En el proceso de averiguación de las medidas y la forma de la celda, el protagonista sufre su segundo desmayo, haciéndole perder el sentido de la circularidad en su medición. Y al final de sus mediciones, en el momento de cruzar la celda por la línea recta más corta y así

comprobar sus cálculos, una providencial caída junto al pozo le salva de despeñarse por el pozo, primer obstáculo mortal de su horrible periplo: "*At the same time my forehead seemed bathed in a clammy vapor, and the peculiar smell of decayed fungus arose to my nostrils*"(250). El pozo se asocia generalmente -como señala Peithman (1986)- con el caos, el vacío de la nada y la desintegración. El olor de hongos podridos puede hacer referencia al infierno de los puritanos, aunque también pudiera interpretarse -como algunos lo han hecho- como otra señal, esta vez olfativa, de los órganos genitales femeninos.

Al descubrir el pozo, el protagonista cae en la cuenta de que su lucha no es contra objetos pasivos de tortura, sino contra una cruzada de inquisidores que en todo momento le observan mientras intenta superar las pruebas que se le presentan: "*At the same moment, there came a sound resembling the quick opening, and as rapid closing of a door overhead, while a faint gleam of light flashed suddenly through the gloom, and as suddenly faded away*"(250). Tras este descubrimiento, el héroe elucubra sobre su situación y el tipo de tortura que la Inquisición le prepara a continuación. Cuando por fin despierta de un sueño, "*a sleep like that of death*"(251), tras largas horas de angustia, bebe de una jarra colocada junto a él y se siente desfallecer de nuevo.

Al volver en sí, ya es capaz de contemplar las dimensiones y la forma de la celda, ya que ahora una luz amarillenta sin origen determinado la ilumina débilmente. Dicha luz amarillenta, "*a wild sulphurous lustre*"(251), es también característica de los relatos góticos y aparece en otras historias de Poe envolviendo el relato en una atmósfera neblinosa, misteriosa y terrorífica que recuerda al infierno, aunque no tenga el color rojo asociado por excelencia a los terrores infernales. A este respecto, Michael Clifton (1986) identifica esta atmósfera con una figura que recuerda a Hecate, diosa lunar e infernal blandiendo llameante antorcha y de la que Poe habla en su *Marginalia*. Efectivamente, la luz de su antorcha aparecerá después, cuando la celda adquiera forma romboidal. Tras comprobar que ha errado en sus averiguaciones no por falta de conocimientos ni siquiera de lógica, sino únicamente por su propia

debilidad física, constata su situación actual y se ocupa de averiguar los motivos de sus erróneos cálculos, un empeño absurdo en consideración de su lamentable situación.

En este momento, el prisionero se encuentra atado boca arriba por completo -excepto la cabeza y un brazo- a una estructura de madera desde la que puede observar el aspecto de su mazmorra. Las paredes son metálicas y en ellas se observan dibujos diabólicos de demonios y otras monstruosidades que recuerdan las pinturas de El Bosco o las descripciones de los infiernos dantescos. En la parte más alta del techo, presidiendo, una pintura del Padre Tiempo como comúnmente se le representa, con la excepción de que porta un péndulo en lugar de una guadaña. Con la guadaña, el tiempo, representado también por un esqueleto viviente en la figura de la muerte, siega toda vida cuando llega su hora. En la época de Poe, el péndulo no se consideraba como instrumento de tortura o muerte, sino como símbolo de equilibrio. Parece que Poe conocía la fabricación de relojes fundamentada en los estudios sobre el movimiento pendular, así como también las prácticas de la Inquisición que continuaron hasta bien entrado el siglo XIX, aunque oficialmente ésta fuera finalmente disuelta a principios del siglo XIX por mandato de Fernando VII. El autor pudo extraer sus conocimientos de las lecturas de obras relacionadas con estos temas.

El hecho de que las paredes sean metálicas y no de piedra, como cabría esperar, ha sido considerado por algunos críticos como señal inequívoca de la transformación de la naturaleza por el hombre, lo cual se relaciona a la perfección con la idea de que los horrores, incluido el miedo originado por el tiempo y la muerte, fueron inventados por el hombre y sabiamente utilizados por una clase especial de hombres para controlar mediante el terror a sus semejantes. Es destacable que "surcingle"(251), la palabra que Poe emplea para describir las sujeciones de la víctima, se relaciona con las correas de ensillar los caballos, pero también con los cintos utilizados por los sacerdotes en su atuendo ritual de las celebraciones eclesiásticas. Es así mismo reseñable el hecho de que el péndulo, como la idea del tiempo innata en el hombre, desciende poco a poco a medida que se torna amenaza visible y real para éste. El péndulo está

diseñado en metal, y -al igual que las paredes- es obra del hombre con ayuda del fuego en su transformación de los elementos naturales extraídos de la tierra.

Podríamos pensar que el pozo es una forma de muerte más rápida y humana que el péndulo, pero la idea queda descartada al recordar los pensamientos anteriores de la víctima: "*Neither could I forget what I read of these pits -that the sudden extinction of life formed no part of their most horrible plan*"(250), corroborados por los actuales: "*the pit, typical of hell, and regarded by rumour as the Ultima Thule of all their punishments*"(252). El pozo es la destrucción total, la aniquilación y, sobre todo, es algo desconocido cuyo solo pensamiento produce horror. En el pozo no hay salvación porque de la naturaleza no podemos escapar -tampoco de la muerte biológica. El pozo causa horror, el horror que nace de nuestras propias entrañas, irracional, incontrolable e inexorable, contra el que la más perfecta integración de pensamiento, voluntad y acción no pueden luchar con esperanza de victoria.

A partir del momento en que el protagonista descubre el movimiento del péndulo y las intenciones de quienes lo mueven, comienza a invadirle un creciente terror que le priva de cualquier posibilidad de reacción durante largas horas, inacabables días. Al fin, cae en un estado de insensibilidad pasiva, quizá producida por la inanición, quizá por la contemplación hipnótica del péndulo. El estado de serenidad subsiguiente le confiere un pequeño viso de esperanza que aumenta en la medida en que pasa el tiempo y sus facultades -voluntad, pensamiento y acción- comienzan a desentumecerse. Nuevamente comprobamos la cualidad empírica y matemática de la víctima haciendo cábalas sobre la trayectoria del péndulo, el tiempo del recorrido, la longitud, el ángulo de caída, etc., su pensamiento ha vuelto a ponerse en marcha, impulsado por su voluntad de salvación, originada a su vez por el humano sentimiento de esperanza:

It was *hope* that prompted the nerve to quiver - the frame to shrink. It was *hope* -the hope that triumphs on the rack- that whispers to the death-condemned even in the dungeon of the Inquisition...For the first time during many hours -or perhaps days-I *thought*. (254)

El héroe idea un plan para librarse de las sujeciones y poder escapar así a la terrible amenaza del metal. Habiendo observado el comportamiento de las voraces ratas al acercarse a la fuente con comida, el protagonista frota los restos de ésta en las correas que le atan a la estructura y espera a que las ratas hagan el resto. Efectivamente, las ratas, animales malditos -símbolos de decadencia y depravación- surgidos del pozo infernal resultarán los agentes de su liberación. Este episodio abunda en la oposición entre naturaleza y artificio humano, tan típica del Romanticismo, puesta de manifiesto por Poe en esos términos. Aunque antes la naturaleza haya sido presentada en relación al pozo como agente contra el que el hombre/víctima nada puede hacer, también la naturaleza significa una ayuda para el hombre si sabe utilizarla y cuidarla.

El héroe saldrá indemne del terror del péndulo aunque éste le corte dos veces antes de escapar. Pero su alegría dura poco, puesto que tras evadir la muerte del péndulo, recuerda que aún está en manos de sus verdugos y la tragedia todavía no ha concluido:

For the moment, at least, *I was free*.

Free! -and in the grasp of the Inquisition! I had scarcely stepped from my wooden bed of horror upon the stone floor of the prison, when the motion of the hellish machine ceased and I beheld it drawn up, by some invisible force, through the ceiling. (255)

Siente que cada dificultad le lleva a otra más grande, que su destino

-como el de todo ser humano- es la superación de problemas que no se acaban, sino en el momento de la muerte. El hombre disfruta, en cierta forma, con la superación de problemas porque ejercita el poder de su mente y encuentra satisfacción en el éxito de sus razonamientos o actuaciones. Con todo, algunos problemas o dificultades van dejando huella en él, aunque esto le fortalece para enfrentamientos posteriores. La libertad del hombre, desde esta perspectiva, queda ciertamente matizada tanto por las dificultades que encuentra en su camino como por la amenaza continua de las dudas sobre la muerte del espíritu.

Pero después de librarse de la muerte del péndulo, los monstruos de las paredes se hacen más reales, las paredes se mueven, la luz sulfurosa se hace más intensa y visible, aunque sin permitir ver el exterior de la cámara. Su salud mental peligra, quiere imaginar que lo que ve no es sino alucinación creada por su mente agotada: "*Unreal!*"(256). Las paredes comienzan a despedir un calor insoportable, mientras toman un tono rojizo, dotando a la mazmorra de un aspecto infernal. Sus sentidos se ven amenazados. La pesadilla continúa y las paredes se acercan y distorsionan a la vez haciendo cada vez más difícil la huida. El héroe se desplaza hacia el centro de la celda, cada vez más cerca del pozo mortal. El techo avanza hacia él, toda la estancia se comprime dejándole dos únicas y pavorosas alternativas: abrasarse o caer. Su libertad de acción se va constriñendo poco a poco, sin posibilidad alguna de pensar en la huida y experimentando un terror físico e interior incontrolables. La dificultad es ahora insuperable y el héroe se dispone a realizar la elección entre las dos posibles formas de destrucción, de muerte, de desintegración psíquica...

Finalmente, el héroe abandona la lucha, resignado a su fatal suerte, aunque intenta aún detener las paredes incluso a costa de su integridad física. Demasiado tarde, las paredes implacables le empujan irremisiblemente hacia su final destrucción. En este momento, se oye un rumor de voces humanas, un brazo agarra el suyo, las paredes retroceden y el protagonista es en el último instante recuperado del pozo. El General Lasalle y el ejército francés han realizado el milagro. La Inquisición no ha podido con él.

La salvación del protagonista en el momento preciso es verdaderamente difícil de asimilar por las circunstancias físicas que rodean dicha acción en el relato. Las paredes no pueden retroceder en pocos segundos mientras alguien le agarra del brazo. Pero además el hecho de que el héroe se salve al final parece para algunos críticos ciertamente absurdo. Por otra parte hemos querido señalar anteriormente cómo la historia está impregnada de una atmósfera onírica, por una parte, y absurda por otra. En nuestra opinión, la salvación *deus ex machina* en que se resuelve "The Pit", si bien no es coherente desde una perspectiva lógica del argumento y de algunas lecturas del texto, sí lo es desde el punto de vista del ambiente que rodea el relato. Algunos críticos como James Lundquist (1969) han querido ver en la salvación del héroe un afán de moralismo religioso. La salvación proviene del exterior, es decir, el personaje deberá confiar en una fuerza superior que le salve, aunque también es verdad que si el héroe no hubiera superado las pruebas anteriores, la posibilidad de salvación o redención religiosa no hubiera podido producirse. Desde este punto de vista, el relato de Poe puede contemplarse como una historia sobre la capacidad de respuesta mental del hombre, imbuida de un sentimiento o moral religiosas.

Parece que el relato puede prestarse a múltiples interpretaciones, desde la del relato de terror como tal, hasta la psicoanalítica -que ya vimos previamente- pasando por la religiosa cristiana y la fundamentada en los postulados psíquicos de desintegración del "yo". Nosotros pensamos que, ante todo, Poe quiso construir un relato de terror que surtiera los efectos deseados, aunque quizás posteriormente alteró, consciente o inconscientemente, un final que resultó ilógico, desde el punto de vista convencional de literatura de terror, aunque no desde el de los lectores de la época. Como señalamos al principio de estas páginas, el público al que Poe se dirigía en esta clase de relatos formaba parte de una clase media, aficionada a las lecturas de aventura y evasión, sin una cultura especialmente amplia. Aunque Poe siempre se manifestó contrario al didactismo -algo que muchos críticos han malinterpretado- el autor no deja de ser consecuente con dicha idea,

al afirmar que no acepte el terror por el terror: siempre debe existir algún fin subyacente al texto, aunque no visible en una primera interpretación ya que, en este caso, el efecto estético pretendido se perdería o, al menos, se debilitaría.

Poe contribuyó con sus relatos en gran medida, aunque como precursor, a la consideración de las teorías del *reader's response*. En "The Pit", lanza varias llamadas al lector desde el texto; también emplea diversas referencias intertextuales y metalingüísticas. Poe, como ya vimos anteriormente, no daba el relato por concluido hasta que no comprobaba el éxito de los efectos pretendidos. Poe construyó un diseño de "The Pit" que pudiera atraer la atención del lector, como lector implícito, desde la distancia estética apropiada para mantener esa expectativa y poder así convencer al lector de la realidad de sus relatos, introduciéndolo en un mundo de pesadilla y horror, aunque sin renunciar a comunicar otros aspectos interesantes para su público. En este sentido consideramos especialmente reseñable el estudio de Saliba (1980), para quien "The Pit" y otros relatos de Poe están contruidos en clave de pesadilla, a saber, presentan una estructura similar y producen unos efectos parecidos, a través de ciertos elementos claramente identificables: el aislamiento del lector implícito, el convencimiento de la verosimilitud del narrador, la victimización por identificación con el protagonista del lector y el enterramiento prematuro de su sensibilidad antes de despertar de la realidad de la historia.

No debemos olvidar la contribución de Poe a la literatura del siglo XX en su vertiente existencialista. Esta lectura es plenamente constatable considerando varios aspectos. En primer lugar, nos llama la atención el que en la medida en que el héroe lucha por solucionar sus problemas inmediatos y se hace más capaz, las dificultades aumentan. El protagonista, como víctima de la Inquisición, puede identificarse con la víctima de un Dios vengador; concepto que -como subraya David H. Hirsch (1968)- se vincula con el arquetipo romántico de Satán. Pero el héroe no remite tanto a un arquetipo religioso como al concepto de hombre alienado moderno: la víctima de una vida absurda, llena de sufrimientos, que no entiende y que le hace sentir *"a most deadly nausea over my*

spirit"(246), es decir, la náusea existencial de la que luego hablarán Sartre, Cortázar y Camus, y que, como el héroe Joseph K. de Kafka no sabe la razón de su castigo, aunque a diferencia de éste, no experimenta ningún remordimiento por el crimen por el que esté pagando. El propio narrador se define en alguna ocasión como un "recusant"(252), aunque es algo tan indeterminado que no creemos que tenga mucha importancia el supuesto crimen; más probablemente apunta al "crimen" de la existencia del hombre o, en términos religiosos, a la manzana de Adán.

Por otra parte, sabemos por el relato que el protagonista desea morir durante su transcurso en tres ocasiones; sentimos que estuviera muriendo lentamente y sin embargo no pudiera acabar de hacerlo, lo cual nos remite de nuevo al miedo del hombre que se sabe parte de lo temporal y lo eterno, al inefable terror de la inmortalidad. Por último, debemos hacer notar que los detalles relativos al encarcelamiento o a la liberación no son más que los extremos del grueso de la historia que no es sino el tiempo que dura el encarcelamiento. Como veremos a continuación, el análisis de las cualidades y carácter del héroe nos permitirá una lectura que actúa como complemento de la anterior y que hace referencia a los puntos de vista de Poe.

El protagonista es un personaje con el que puede identificarse el lector sin dificultad. Además es un matemático o, al menos, alguien muy experto en la materia, por lo que el héroe se nos presenta como una persona con unas cualidades mentales notables, destacando también por su inteligencia y equilibrio psíquico. No obstante, la salud mental del protagonista no sólo es insuficiente para idear un escape de la prisión, sino que su propio intelecto superior le hace experimentar y sufrir con más intensidad su aislamiento, terror e impotencia, lo cual remite al concepto de "infernality" según el cual -como señala Jeanne M. Malloy (1991)- los románticos creían que el desarrollo de la conciencia y la mente traía consigo la fragmentación espiritual y psicológica. El conflicto entre el "yo" y la realidad provoca el miedo, el miedo psicológico que se hace más patente en la literatura del siglo XX por avanzar entonces en un conocimiento mucho más profundo de los

mecanismos de la psique. Es el miedo que sentirá el Emperador Jones de Eugene O'Neill y el que experimentarán otros muchos personajes alienados del siglo XX, en un terrible viaje de conocimiento por las entrañas de sus propias mentes atormentadas. Como todos los humanos, el héroe de "The Pit" vacila entre la certeza de su muerte y la incertidumbre de su cuándo, cómo y dónde, entre su deseo de una vida futura y su terror a la desintegración más completa.

Podemos concluir, por todo lo expuesto y sin temor a equivocarnos, que en este momento difícil de la vida, Poe estaba indudablemente obsesionado con la idea del tiempo y de la muerte y que ciertamente construyó un relato que expresara en niveles secundarios de lectura estas obsesiones, así como las interminables dificultades que aparecen en la vida de todo hombre. Puede que la perspectiva de verse en poco tiempo enfrentado a la muerte de su mujer enferma, Virginia, le impulsara a recuperar un sentimiento más religioso, recuperación obvia en el texto, aunque sólo fuera por el final de la historia y por las numerosas referencias intertextuales a la Biblia y otras lecturas religiosas, como hemos comentado anteriormente. Por último, no es de extrañar que ya en la madurez de su vida, Poe tuviera esbozada una cierta filosofía teñida de existencialismo de la vida, la muerte y el universo, después reflejada en su obra "Eureka".³ La preocupación por la locura y la desintegración psíquica del "yo", aunque nadie la hubiera aún presentado en estos términos, parece estar presente en muchos de los relatos de Poe.

V.1.2.B ANÁLISIS TEXTUAL/LINGÜÍSTICO.

Algunos aspectos pragmáticos del texto, como en el caso anterior, han sido ya analizados en parte en la sección literaria. No obstante, debemos hacer notar que el medio es el mismo en todos los relatos de nuestro estudio, a saber, literatura escrita y dirigida a una audiencia de clase media norteamericana con las características

³ Vid. Bettina L. Knapp, Edgar Allan Poe (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1984) 168-71. También Julian Symons, The Tell-Tale Heart: The Life and Works of Edgar A. Poe (London: Faber & Faber, 1978) 74, 78.

señaladas anteriormente. También el campo es idéntico en todos los casos y, como vimos, se trataba de relatos breves de terror. El tono del autor sí puede diferir en alguna medida, por lo que lo analizaremos cuando hablemos de la perspectiva del narrador de la historia. Pasemos pues al análisis textual lingüístico de "The Pit".

La estructura textual del relato "The Pit" se caracteriza por un ritmo cíclico que se corresponde tanto con el argumento de la historia como con la visión de Poe del universo como un ciclo de vidas y muertes sucesivas que parten de la unidad absoluta, Dios, y se transforman indefinidamente como partículas de pensamiento desde un estado primigenio perfecto de unión con la totalidad a otro caótico en el que vive el hombre. Este concepto se expresa de forma inequívoca en ideas y términos del relato como son "revolución", "pensamiento" y "movimiento pendular", pero también podemos explicarlo como un modo que emplea Poe para evitar que el lector se habitúe a una situación y poder así inspirar un terror más intenso al añadir al relato el elemento sorpresa. Este ritmo cíclico es igualmente expresado en el texto por el estilo práctico y a la vez onírico y apocalíptico, combinándose con los cambios de ritmo narrativo producidos sobre todo en el acelerado desenlace de la historia. Veamos a continuación cómo lo logra y hacia dónde nos conduce la creación de este ritmo narrativo, a través de la consideración de una serie de recursos lingüísticos.

En primer lugar observemos repeticiones temáticas como las de los períodos de semi-inconsciencia o desfallecimiento del protagonista: *"I had swooned; but still will not say that all of consciousness was lost"*(247); *"A deep sleep fell upon me -a sleep like that of death"*(251); *"There was another interval of utter insensibility"*(253). Fijemos ahora nuestra atención en las repeticiones de palabras que indican conceptos esenciales en el tema de la historia; palabras como "death", "nothingness", "darkness", "infernal", "descent", "thought", "consciousness", "madness", "sleep", "fear", "terror", "tomb", "pit", "pendulum", "dungeon"... se repiten interminablemente como tales o como derivados morfológicos y semánticos, lo que confiere a la historia un carácter de opresión y fatalidad. También existe repetición de

estructuras sintácticas de longitud semejante, algunas comenzando por la misma palabra, en diversos momentos del relato:

The angles were simply those of a few slight depressions, or niches, at odd intervals. The general shape of the prison was square. What I had taken for masonry seemed now to be iron, or some other metal, in huge plates, whose sutures or joints occasioned the depression. The entire surface of this metallic enclosure was rudely daubed in all the hideous and repulsive devices to which the charnel superstition of the monks has given rise. The figures of fiends in aspects of menace, with skeleton forms, and other more really fearful images, overspread and disfigured the walls. (251)

Esta cadencia tiene como objetivo en este caso la expresión de sorpresa, excitación y miedo. Obsérvese también la longitud de las frases según nuestra reordenación tal y como se deben leer, aunque no todas estén separadas por puntos.

Se producen también repeticiones de sonidos que indican alguna circunstancia especial, como el movimiento lento y pausado del péndulo al principio:

I fancied that I saw it in motion. In an instant afterward the fancy was confirmed. Its sweep was brief, and of course slow. I watched it for some minutes somewhat in fear, but more in wonder. Wearied at length with observing its dull movement, I turned my eyes upon the other objects in the cell. (252)

En este pasaje podemos casi notar la oscilación pausada y también cortante del péndulo -por medio de los fonemas sibilantes- que, al

cabo de unos minutos se transforma en aburrida, mareante sensación, expresada por medio de la repetición del fonema [l].

Podemos también indicar las repeticiones de partículas como adjetivos, adverbios o artículos que contribuyen a acelerar la narración como en el ejemplo siguiente: "They pressed -they swarmed upon me in accumulating heaps. They writhed upon my throat; their cold lips sought my own..."(255). Como se observa, la repetición del pronombre personal de tercera persona referido a las ratas indica que en este instante son ellas las que realizan toda las acciones del pasaje, acciones cronológicamente consecutivas y rápidas que el narrador enumera, mientras el héroe permanece inmóvil y pasivo esperando que hagan su trabajo. De este modo se intensifica también el carácter fiero y voraz de los animales en este punto de la historia.

Y referente por último a la repetición de estructuras o expresiones, podemos señalar la concatenación de exclamaciones que aparecen en varias ocasiones a lo largo del relato y que impregna de dramatismo la narración, aunque para los lectores actuales pueda parecer un procedimiento algo anacrónico y exagerado:

Unreal! -Even while I breathed there came to my nostrils the breath of the vapor of heated iron! A suffocating odor pervaded the prison! A deeper glow settled each moment in the eyes that glared at my agonies! A richer tint of crimson diffused itself over the picture horrors of blood. I panted! I gasped for breath! (256)

A esto hay que añadir las estructuras ternarias no progresivas, a saber, las estructuras que significan una repetición de alguna función en la frase y que, por tanto, no son necesarias para la fluidez y la conclusión de ésta aunque sí para ayudar a marcar un ritmo a la narración y conferir ciertos matices que varían según el contexto: "...thin with the intensity of their expression of firmness -of immovable resolution- of stern contempt

of human torture"(246). En este caso, la estructura ternaria sirve al propósito de subrayar la descripción de los labios de los jueces durante el anuncio de la pena de muerte para el protagonista. Aunque también existen otros momentos en los que se impone la descripción de una atmósfera: *"Then silence, and stillness, and night were the universe"*(247). O incluso, la expresión más dramática de los sentimientos del protagonista: *"In the deepest slumber -no! In delirium -no! In a swoon -no! In death -no! even in the grave all is not lost"*(247). En este caso la estructura tiene cinco elementos en lugar de tres.

Si nos fijamos en la estructura argumental del relato, veremos que ésta queda significativamente determinada por el vocabulario de Poe. Este vocabulario puede clasificarse en distintos grupos, según sea la importancia de las palabras en la historia en relación con el hilo argumental y la tensión de la historia. Así observamos en primer lugar que, dependiendo de la acción del relato, los campos semánticos varían, aunque también se repiten para conferir a éste una estructura más cerrada, coherente y envolvente que facilite la unidad de efecto. Comencemos por los campos semánticos más normales, los que se repiten a lo largo de la narrativa de Poe, empleados para crear al ambiente gótico de la historia, con palabras como "agony", "dungeon", "soul", "dream", "Fate", "horror", "spirit", "grave", "tomb", "darkness", "shadow", "silence", "enclosure", "vault", "terror", "dread" y "death" que se repiten, enmarcando la historia en una atmósfera gótica y funcionando como estructura subyacente del relato.

A éstos habría que sumar los vocablos que remiten a los sentidos: el tacto -"insensibility", "coarse serge", "moist", "slippery"- el oído -"musical", "hum", "hissed", "harsh grating", "thunders"- , el olfato -"decayed fungus", "acrid breath", "scent"-, el gusto -"thirst", "water", "pungently seasoned"-, la vista -"blackness", "vacancy", "glittering", "glaring", "glistening"- , además de los que indican forma -"massy", "keen", "flatter", "lozenge"-, sentimiento -"bitterness", "teeth were on edge", "agony", "náusea" y "moiety...through my brain"-, que confieren un tono lírico, dramático y trágico a este relato de Poe, dependiendo de los

momentos narrativos, aunque siempre dotándolo de la sensualidad tan característica, si bien menor que la presente en otros relatos de Poe. Un caso especial son los sustantivos terminados en "-ness": como "darkness", "nothingness", "blackness", "dampness", "flatness" y "stillness" indican una tendencia hacia lo esencial y abstracto en el relato "The Pit". Otro caso muy reseñable en este relato es la abundancia de palabras que indican movimiento como "shrunk", "sinking", "vibration", "pressed", "rushed back", "descent", muchas de las cuales se refieren a objetos inanimados y un porcentaje muy inferior a movimientos del protagonista; algo que remite -como ya señalamos anteriormente- a la pasividad del héroe ante las continuas acometidas de los objetos y circunstancias que le rodean.

Igualmente hay que señalar los procedimientos de Poe, en cuanto a la puntuación: guiones, interrogaciones y exclamaciones. Las interrogaciones y exclamaciones, como ya dijimos, suelen definir momentos particularmente dramáticos del texto, mientras que los guiones acotan pensamientos más o menos interiorizados y emotivos del protagonista, que podemos referir mejor a un aspecto lírico de la historia. Por otra parte, las palabras bien derivadas y tomadas de otras lenguas bien creadas por él -"grotesquerie", "death-condemned" y "razor-like"-, aparecen pero no abundan. Todos estos procedimientos no son arbitrarios o casuales sino que contribuyen decisivamente a crear un ritmo, tema, argumento y unidad de efecto textuales.

Por lo demás, existe otro tipo de palabras que, agrupadas en campos semánticos amplios, confieren a la historia el matiz concreto buscado por Poe en cada una de ellas, ya sea referido a los personajes, a la atmósfera misma en donde se desarrolla la acción o, incluso, el matiz subyacente que Poe quiere imprimir a la creación del texto, aunque siempre teniendo en cuenta el público al que se dirige. Un primer grupo importante es el que se refiere a la personalidad de nuestro protagonista/narrador, que emplea gran cantidad de palabras relacionadas con las matemáticas, la geometría, la numerología y la física -como ya vimos anteriormente; así se define o al menos nos hace pensar en un hombre científico y lógico, efecto que conviene a Poe para comunicar el efecto pretendido con

más rotundidad. En un segundo grupo, podemos observar las alusiones a imágenes intertextuales literarias y clásicas -también señaladas anteriormente- que añaden una cualidad apocalíptica de fatalidad, subrayada por los sentimientos religiosos de sus lectores, y que ayudan igualmente en gran medida a la consecución del efecto pretendido.

Con todo, el grupo de palabras más importante en "The Pit" es aquél que contiene las que podríamos denominar *clave* -llamadas también *inspiradoras* por algunos críticos-, con la función tanto de aglutinar los temas y distinguir las acciones como de estructurar y unir tales temas y acciones en la trama argumental y de efecto del relato. Vocablos como "*revolution*", "*madness*", "*thought*", "*nothing*", "*auto-da-fés*", "*tomb*", "*sudden*", "*pit*", "*hope*", "*still*", "*free*" y "*Unreal*", todas ellas impresas en cursiva con el fin de intensificar su efecto sobre el lector, sirven para estructurar argumentalmente el relato, más desde el punto de vista de efecto y tensión climática que desde el punto de vista meramente lingüístico de *parsing* o separación de unidades temáticas. Observemos a continuación el efecto que produce al lector algunas de estas palabras en el contexto de la historia.

Ya hemos explicado anteriormente el sentido primero, las connotaciones y las referencias extratextuales y semióticas del vocablo "*revolution*" empleado por Poe. No obstante, nos falta aún por exponer su contenido metalingüístico que -como subraya Denis Gauer (1990)- puede también hacer referencia a la circularidad misma del texto. Como ya observamos anteriormente, ésta se pone de relieve mediante elementos primordiales -el pozo y el péndulo- así como por el efecto cíclico del tema y el argumento a lo largo del relato. Pero existe además una circularidad lingüística en el texto, que comienza y termina de forma similar: el protagonista, al borde de la muerte, escucha voces humanas que le devuelven a la realidad desde un estado onírico que podríamos calificar de semi-consciente, lo cual es potenciado por Poe, a través de dos citas intertextuales de la Biblia, como ya vimos anteriormente: la primera remite al libro de la Apocalipsis 1.12-14 y la última a Isaías 59.

En cuanto a las restantes palabras clave podríamos decir que "*madness*", "*thought*" y "*nothing*" nos comunican -a nosotros los lectores- tanto un instante de intensidad especial en el relato de terror como elementos clave en el pensamiento de Poe al escribirlo. Las cuatro siguientes "*auto-da-fés*", "*tomb*", "*sudden*" y "*still*" -especialmente la primera y la tercera- remiten sobre todo al argumento de la historia, y la segunda y la cuarta sí admitirían además una interpretación relacionada con las obsesiones del autor. Por último, "*free*" y "*Unreal*", son fundamentales para la interpretación potencial de los lectores. La primera, que se refiere a la libertad del reo y la del hombre por extensión, posee una carga semiótica importante ya que, junto a la segunda, retratan la paradoja de la vida humana. Además "*Unreal*" puede considerarse como una licencia poética del autor en un punto en el que el lector está tan inmerso en el relato que Poe, lejos de distanciar al lector con una palabra tan antitética para su propósito de realidad- no puede más que acrecentar el terror en éste.

Finalmente, las palabras antes mencionadas como signos semióticos se interrelacionan conformando una idea que coincidirá con la concepción, la unidad de efecto y el propósito -como interpretación subyacente primaria e inconsciente- que el autor quiere comunicar al lector potencial del lugar y de la época: la revolución como circularidad del texto eterno, sin principio ni fin -cerrado sobre sí mismo- y de la vida del hombre que oscila entre la locura y la razón. Pero este conflicto se dirime siempre en un vacío de conocimiento, consustancial al hombre, que nace y muere en la inmovilidad del pozo. En ocasiones siente la esperanza de ser libre, un sentimiento que siempre acaba perdiendo su realidad en los momentos de lucidez -consciencia- de su desintegrada psique.

Todo lo dicho nos hace pensar que el estilo de Poe en este relato depende en gran medida de su elección del vocabulario apropiado al tema que trata, no sólo envolviéndolo en una atmósfera apta para la sucesión de la acción, sino que estos vocablos individual y colectivamente marcan y estructuran la historia y la interpretación primaria del relato. Éste es el motivo por el que el concepto de "short story" no puede sustituir al de "tale" como lo

entendía Poe. Para el autor el "tale", que nosotros hemos venido denominando *relato breve*, en ausencia de un término equivalente, debía demostrar

a true and commendable originality,...a peculiarity springing from ever-active vigor of fancy -better still if from ever-present force of imagination, giving its own hue, its own character to everything it touches, and, especially, self impelled to touch everything.
(Harrison XIII, 143)

Como hemos podido ir constatando en el análisis de las citas anteriores, Poe juega con diversos tipos de miedo en este relato: la claustrofobia, el miedo a los extraños, a la muerte, a lo sobrenatural, a las profundidades, a la enfermedad, a los animales, a la oscuridad, a los sonidos raros, al mal de ojo y a la eternidad, aunque todo ello condimentado con una buena dosis de ambigüedad e indefinición, sus condiciones esenciales para hacer surgir el terror y también la belleza. Y todo esto ejecutado mediante un estilo hiperbólico y de tono algo estridente y melancólico -característico de los relatos góticos- dejándonos entrever un sentimiento positivo de aprendizaje y de placer en el propio terror, como parte tanto de una descripción objetiva e histórica de unos acontecimientos extraños y casi milagrosos como de la pesadilla que nos conduce a nuestro infierno personal, a saber, auto-conocimiento, inconsciente o alienación del hombre moderno, que como su protagonista y narrador todos debemos experimentar para salvarnos:

My every motion was undoubtedly watched. Free!
-I had but escaped death in one form of agony, to be delivered unto worse than death in some other. With that thought I rolled my eyes nervously around on the barriers of iron that hemmed me in. Something unusual -some change which, at first, I could not appreciate

distinctly- it was obvious, had taken place in the apartment. For many minutes of a dreamy and trembling abstraction, I busied myself in vain, unconnected conjecture. (256)

V.1.3 "THE CASK OF AMONTILLADO".

V.1.3.A ANÁLISIS LITERARIO.

Como en los relatos anteriores, debemos primero enmarcar éste en las coordenadas espacio-temporales de producción y recepción originales, en la situación de la sociedad norteamericana y de la vida privada de Poe, para poder hacernos una idea más clara del texto. "The Cask of Amontillado" fue publicado por primera vez en el número 33 de la publicación *Godey's Magazine and Lady's Book*, en noviembre de 1846. En opinión de algunos críticos literarios como Peithman (1986), los motivos que pudieron llevar a la creación de este relato tendrían relación con algunos litigios que Poe mantuvo algún tiempo antes con dos de sus más acérrimos enemigos literarios. Hiram Fuller que trabajaba en el *New York Mirror*, donde nuestro autor estuvo colaborando por espacio de un año, 1844-1845, hizo algunos comentarios que desagradaron a Poe, mientras que Thomas Dunn English lanzó también ataques contra la figura y la obra de nuestro autor. La lucha verbal a tres bandas continuó durante algunos meses y posiblemente tuvo alguna repercusión en la producción de "The Cask".

En cuanto a la situación social, es de todos sabido que en aquellos años se extendía por los Estados Unidos una corriente cultural de afirmación propia e incluso independentista con respecto a Europa, que se fraguó en varios movimientos de diversa índole, opuestos a algunas ideas con origen y arraigo en el viejo continente particularmente el catolicismo y la masonería. No olvidemos que fue en esta época cuando se publicó el escrito "The American Scholar" de Emerson que sirvió como declaración de independencia cultural con respecto a Inglaterra. Mientras la orden masónica era vista como una amenaza contra la democracia, la religión cristiana y las instituciones, el catolicismo fue considerado también una fuerza *in crescendo*-debido a la rápida inmigración de católicos en aquel período- opuesta a los intereses de la mayoría protestante, por lo que muchos autores protestantes expresaron su disconformidad con ambas a través de una literatura que mostraba la

depravación y los crímenes tanto de católicos como de masones. Además, las autoridades americanas comenzaban a expresar su deseo de diferenciación de Europa mediante la imposición de un puritanismo exacerbado a través de movimientos sociales como el de la Templanza, influencias que según muchos críticos se dejaron sentir en todos los ámbitos de la cultura y política en Norteamérica.

Como posibles fuentes inmediatas del relato que nos ocupa, han sido señaladas entre otras la obra de Balzac "La Grande Bretèche", publicada en el *Democratic Review* en 1843 y Letters from Italy de Joel Tyler Headley, aparecida en 1845. De cualquier forma, insistimos en nuestra idea de que los relatos de Poe no encuentran precisamente su originalidad en los argumentos a veces derivativos, sino en su modo tan peculiar de tratarlos, tanto estructuralmente como en términos de los efectos pretendidos.

El lector potencial de "The Cask of Amontillado" se encontraba, como en los casos anteriores, de los que se distancia sólo en unos años, entre un público medio de clases más o menos acomodadas, sin pretensiones de lectura de grandes obras maestras de literatura y con voluntad de hallar distracción y emociones fuertes en los relatos que leían como parte de las publicaciones periódicas. Por lo demás, tampoco creemos que Poe quisiera dar la imagen de otra cosa; más bien se preocupaba por comunicar, a través de sus entretenidos relatos de terror, ciertas concepciones y argumentaciones que, aunque basadas como hemos visto en esquemas mentales complejos y a veces muy personales, tuvieran alguna repercusión en el pensamiento cotidiano de los lectores de la época así como en el modo de observar su incipiente literatura nacional.

"The Cask of Amontillado" es un relato que contiene, por ello, dosis de humor irónico que se entremezclan con el terror producido por los acontecimientos narrados en la historia. Es aquí donde radica su principal calidad artística y humana. En el argumento de la historia aparecen dos personajes principales y otros como Luchesi y Lady Fortunato son, como es habitual en las obras de Poe, únicamente meras comparsas de la acción desarrollada entre ambos. Montresor, narrador en primera persona -habitual en Poe y

estudiado ya en el anterior relato- nos cuenta que ha ideado una perfecta venganza contra su colega Fortunato a raíz de unas supuestas ofensas cometidas contra él por el segundo. Montresor nos explica el modo en que planea ejecutar su premeditada venganza con impunidad y haciendo a su enemigo consciente de su ejecución. Es carnaval, y Montresor encuentra a Fortunato por la calle; le cuenta que ha adquirido un barril de Amontillado, raro ypreciado vino para ellos, con el fin de conducirlo a su palacio. Una vez alcanzado su propósito, Montresor guía a su víctima a través de un laberinto de pasadizos subterráneos, las bodegas donde supuestamente se encuentra el vino, eso sí, insistiendo repetidamente en dejar esa incómoda visita por sótanos llenos de humedad perjudiciales para el catarro de Fortunato, ocultando astutamente su impaciencia por llegar hasta el fin.

Fortunato, a causa de las fiestas celebradas con motivo del carnaval, está aturdido debido tanto a un ligero resfriado como a la bebida, de la que parece haber abusado antes de encontrarse con Montresor. Ya en las frías y húmedas catacumbas familiares de los Montresor, el anfitrión ofrece vino en varias ocasiones a Fortunato con objeto de aumentar su aturdimiento e indefensión ante sus intenciones homicidas. Así, llegan por fin al pequeño nicho donde se encuentra el preciado barril y Montresor aprovecha la debilidad de Fortunato para sujetarlo al muro con ayuda de unas cadenas preparadas con antelación. Tras esto, Montresor se apresta a emparedar a su enemigo en el ínfimo rincón que representa el nicho del Amontillado ayudándose de una paleta -que ya portaba consigo y había enseñado a Fortunato- y argamasa que "casualmente" encuentra en el sótano. Tras ello, Montresor abandona fatalmente a su enemigo en aquel oscuro lugar y concluye que durante cincuenta años nadie ha osado violar los restos de los muertos.

Como en los otros dos relatos, Bonaparte (1949) nos ofrece su interpretación psicoanalítica, según la cual Poe habría creado este cuento como resultado de una proyección/sublimación del rencor acumulado y dirigido contra un hermano de su amada -Frances Osgood- con el que sostuvo un continuo enfrentamiento durante el

invierno de 1845-46, originado por su mutuo desagrado y resuelta con el emplazamiento de un duelo entre ellos. Bonaparte asocia esta situación con la relación de odio que Poe mantenía con su padrastro, John Allan, y que pudo recrudecerse en su mente por este hecho. Creemos sinceramente que la explicación psicoanalítica de este relato no admite crédito alguno dentro de los límites del relato y que una vez más, aunque en esta ocasión de forma mucho más acusada, este tipo de interpretaciones no sólo no representa una visión globalizadora de la obra, sino que se fundamenta en meras conjeturas sin más que la puramente subjetiva contrastación en la historia o en los datos biográficos del autor. Intentemos pues interpretar el texto basándonos, una vez más y en primer lugar, en el mismo aunque con el matiz de algunos puntos que surge del conocimiento de la información contextual referente a la vida literaria y personal de Poe.

La acción parece desarrollarse en algún lugar de Europa -ya sea Francia o Italia- aunque existen datos que nos hacen inclinarnos por la primera. El vocablo italiano "carne-vale" (=adiós a la carne) de donde proceden los derivados "carnival" y "carnaval" tiene su origen en la tradición religiosa antigua según la cual, los fieles realizaban una fiesta días antes de la cuaresma, como despedida simbólica, ante la prohibición por las autoridades religiosas de ingerir carne durante el período de la cuaresma. Es también cierto que la época del año coincide casi exactamente con la llegada de la primavera y con el comienzo del año romano, por lo que algunos historiadores suponen que la fiesta religiosa podría provenir de ritos paganos más antiguos. De cualquier modo, el mismo nombre francés "Montresor" así como las críticas que dedica a los italianos cuando comienza a hablar de Fortunato, nos hacen más bien pensar en Francia. A esto hay que añadir las palabras de origen francés que, no por casualidad, abundan en el texto. En cuanto a la época, lo creemos ambientado en una época no muy anterior a la Revolución Francesa en la que los nobles se sentían aún muy unidos al Rey, aunque ya existía una incipiente burguesía que comenzaba a amenazar su estatus por motivos eminentemente económicos, debido a lo cual los primeros se permitían tomarse la justicia por su mano

con la seguridad de una total impunidad, sin ningún temor a la justicia terrena.

Al principio de la narración, Montresor pone en nuestro conocimiento las innumerables injurias que ha sufrido por parte de Fortunato y que constituyen el móvil de su conducta posterior: "*The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could; but when he ventured upon insult, I vowed revenge*"(274). Además, Poe nos hace suponer, cuando explica las reglas de la venganza de Montresor, que ésta debe constituir una obligación moral de honor al pertenecer a la nobleza: "*A wrong is unredressed when retribution overtakes its redresser. It is equally unredressed when...*"(274). También observamos en esta declaración de principios y en el párrafo siguiente que la venganza de Montresor es premeditada: "*...neither by word nor deed had I given Fortunato cause to doubt my good-will*"(274). Desde el momento en que Montresor nombra los vinos, el lector adivina que las injurias de Fortunato provienen de su fama como catador, oponente al afán de meritoriedad de Montresor en cuestiones enológicas. También entonces comienza a teñirse la narración de un siniestro matiz irónico y fatalista que observamos en la descripción del traje de Fortunato, "*a tight-fitting parti-striped dress, and his head surmounted by the conical cap and bells*"(274), y los juegos de palabras humorísticos que impregnan el relato: "*I was so pleased to see him, that I thought I should never have wringing his hand*"(274).

Observamos más adelante, durante el diálogo que transcurrirá entre los dos personajes -ininterrumpido ya hasta el final de la historia- que Montresor sabe cómo tocar el punto débil de Fortunato -los vinos- para obligarle a acompañarle a su palacio, mencionando astutamente a un tal Luchesi sólo como instrumento de persuasión al soliviantar la vanidad de Fortunato demostrando cierta preferencia o consideración hacia el tercer personaje como juez del amontillado de marras: "*As you are engaged, I am on my way to Luchesi. If any*

one has a critical turn, it is he. He will tell me---"(275).⁴ Tras asegurarse de la firme voluntad de Fortunato de dirigirse a su palacio, Montresor comienza su estrategia -denominada *reverse psychology* por algunos autores- para conseguir sus fines, haciendo parecer que está muy agradecido por el favor de Fortunato y halagando su vanidad, pero aparentando al mismo tiempo gran preocupación por su salud, ya que este último padece un resfriado: "*My friend, no. It is not the engagement, but the severe cold which I perceive you are afflicted*"(275). Paradójicamente Montresor parece querer intentar debilitar las defensas de su supuesto amigo cuando le previene de la humedad y el frío del sótano, pero no es sino muestra del placer que halla en la infalibilidad de su estrategia.

Mientras Fortunato, enfermo y sin abrigo suficiente, se dirige a este siniestro ambiente, húmedo y malsano, Montresor se cubre con una capa "*roquelaire*" y una máscara de seda negra, que no forman parte del atuendo del carnaval, sino de su preparación particular para sus fines criminales. Además, Montresor nos dice que ha despedido a sus criados, de forma que no quede ningún testigo de su fechoría. En el sótano que recuerda las catacumbas de París, se suman varios elementos para colocar a Fortunato en una situación de indefensión, añadidos a los ya mencionados. Los sótanos normalmente poseen un porcentaje de oxígeno menor que los espacios al aire libre. El "*nitre*", nombrado por Montresor en muchas ocasiones, es una combinación natural de gases -nitrógeno y oxígeno- producida en lugares cavernosos, perjudicial para la respiración humana y que emite un destello especial cuando se ilumina con las antorchas: "*but observe the white web-work which gleams from these cavern walls*"(275). A todo esto hay que añadir el estado ebrio de Fortunato y su tos que aumenta a causa de la humedad a medida que descienden hacia un nivel inferior al lecho del río.

Montresor va desarrollando su estrategia de modo natural e implacable. Le ofrece varios tipos de vino en el camino impaciente hacia el Amontillado: Medoc y De Gráve, éste último nombre

⁴ En las citas internas al texto, se utilizarán las comillas simples, además de las habituales -dobles-, siempre que se quiera señalar que existe un diálogo entre personajes.

haciendo referencia al final próximo de Fortunato. Montresor pretende impresionarle con glorias pasadas de su noble familia, aunque Fortunato no recuerda ni siquiera el escudo de armas de ésta con la inscripción "*Nemo me impune lacessit*"(276). Esta inscripción -"nadie me ofende impunemente"- ratificando el inquebrantable propósito de Montresor al conducir a su amigo a su palacio. A medida que se acercan al lugar fatídico, Montresor intensifica la cualidad siniestra y dañina del lugar de una manera que podemos aún interpretar como estrategia para persuadir a Fortunato para que continúe, pero también como un cierto temor por la fatalidad de su propia obligación de venganza:

"The nitre!" I said; "see, it increases. It hangs like moss upon the vaults. We are below the river's bed. The drops of moisture trickle among the bones. Come, we will go back ere it is too late. Your cough---". (276)⁵

Pero lo que definitivamente le infunde fuerza moral inexorable es el movimiento de la botella del De Grâve que realiza Fortunato y que pone otra vez, a modo de nuevo insulto, en una situación humillante a Montresor, al no conocer su significado dentro de la hermandad de los masones:

I looked at him in surprise. He repeated the movement -a grotesque one.
 "You do not comprehend?" he said.
 "Not I," I replied.
 "Then you are not of the brotherhood". (277)

El advenedizo burgués Fortunato le ha puesto en ridículo adquiriendo el prestigio de los nobles al ser introducido en una orden que durante una época fue coto vedado de la nobleza,

⁵ Las comillas en una cita sangrada se utilizan aquí y en otros casos posteriores para indicar que los personajes están manteniendo un diálogo entre ellos, a diferencia de cuando habla el narrador omnipresente.

igualándose a él en posición social y por tanto humillándolo. Así las cosas, Montresor responde con un gesto amenazador poco digno que además -junto al juego de palabras referido a la orden masónica y a la albañilería- anuncia ya claramente la eminente ejecución de Fortunato: "*It is this,' I answered, producing a trowel from beneath the folds of my roquelaire*"(277). Podemos adivinar que Fortunato comienza a sospechar algo tras el gesto de Montresor, por lo que retrocede algunos pasos.

De nuevo, Poe describe en un estilo gótico el interior de la cripta donde se encuentra el ínfimo nicho con el Amontillado. En este momento se acelera la tensión argumental hasta alcanzar el clímax final. Montresor, que había conducido a su amigo desde que iniciaron el descenso, cede amablemente el paso a éste hacia su última morada. Sin que pueda ejercer resistencia alguna, Montresor sujeta a Fortunato mediante una cadena y un candado preparados para la ocasión. Por última vez, Montresor demuestra un cruel sarcasmo repitiendo su estrategia de persuasión, esta vez sin esperar ninguna respuesta: "*Once more let me implore you to return. No? then I must positively leave you. But let me first render you all the little attentions in my power*"(278). Aunque su actitud es resuelta y decisiva, Montresor parece querer -con estas preguntas retóricas- hacer salir de labios de Fortunato una señal de reconocimiento de sus faltas que le libre de su destino fatal y a él mismo de su cruel crimen. Con todo, las frases de Montresor están cargadas del rencor y la ironía de un asesino sin escrúpulos.

Al comenzar a colocar la primera fila de piedras, Fortunato parece recobrar su estado normal, reconociendo por fin claramente las intenciones de su colega. Luego se sucederán los gritos de dolor intercalados con pequeñas expresiones de terror histérico contenido, producidos por el súbito *shock* de Fortunato al verse inmovilizado y entregado a una suerte que se resiste a creer. Observemos el temor que invade a Montresor cuando escucha un quejido lastimoso que él juzga de ultratumba, el silencio posterior y, por último, el sonido metálico de las cadenas durante varios minutos. Aunque nos dice que se regocija con estos sonidos, creemos que

Montresor pretende ocultarnos un reverencial terror por Fortunato -aún encadenado- y por sus propios actos:

The earliest indication I had of this was a low moaning cry from the depth of the recess. It was *not* the cry of a drunken man. There was a then long and obstinate silence. I laid the second tier, and the third, and the fourth; and then I heard the furious vibrations of the chain. The noise lasted for several minutes, during which, that I might hearken to it with the more satisfaction, I ceased my labors and sat down upon the bones.
(278)

Otras indicaciones del efecto de horror producido en Montresor las percibimos en los términos escogidos más adelante: "*A succession of loud and shrill screams, bursting suddenly from the throat of the chained form, seemed to thrust me violently back. For a brief moment I hesitated -I trembled*"(278). El posterior movimiento de Montresor con la daga en el interior del nicho parece querer acelerar los acontecimientos -la inmolación de Fortunato- a causa del nerviosismo y el temor del primero, aunque al final se impone su deseo de llevar hasta el final la venganza preconcebida.

La repetición de las palabras de Fortunato, que comienza a producirse en otro rapto de terror de Montresor, "*...now there came from out the niche a low laugh that erected the hairs upon my head. It was succeeded by a sad voice, which I had difficulty in recognizing as that of the noble Fortunato*"(278), responden a un intento por acallar su conciencia y terminar con su tarea de forma limpia y perfecta, sin sobresaltos ni histerismos:

"...Let us be gone."

"Yes," I said, "let us be gone."

"*For the love of God, Montresor!*"

"Yes," I said, "for the love of God!". (279)

Aunque en esta última repetición, algunos autores han querido ver una mofa de la religión cristiana, nosotros pensamos que mientras Fortunato implora piedad a Montresor, éste le responde con la aseveración de que su ejecución está sancionada o motivada por ese mismo "amor de Dios".⁶ Es decir, Montresor intenta justificar su acción desde un punto de vista social -como noble agraviado- pero también desde otro, religioso-cristiano. Vemos aún otra indicación de la pesadumbre producida por la propia conciencia y por el miedo de Montresor, que éste intenta sin embargo atribuir a otras razones físicas: "*There came forth in return only a jingling of the bells. My heart grew sick -on account of the dampness of the catacombs*"(279). Por último, la expresión "*In pace requiescat!*"(279) puede bien remitir a Fortunato, con lo que Montresor de algún modo muestra aprecio por él; o a los huesos apilados de sus antepasados, con lo que simplemente corrobora que su acción ha servido para limpiar el honor de su familia, supuestamente mancillado por Fortunato.

Veamos ahora qué lectura podemos hacer de "The Cask". Tanto "The Masque" como "The Pit" y el que ahora nos ocupa son ante todo relatos de terror que buscan una unidad de efecto, aunque quizá sea en "The Cask" donde las lecturas secundarias estén más próximas a la interpretación primaria como relato de terror. Y esto porque su argumento, aunque escabroso y terrorífico, parece ser más creíble que en los casos anteriores. Aquí, las referencias a acontecimientos sobrenaturales son nulas, pudiendo considerarse como una crónica periodística intensificada, eso sí, como si de un *reality show* se tratara, de efectos literarios espectaculares y dramáticos encaminados al efecto global del horror. Pero, ¿qué pretendía Poe con todo esto?

En primer lugar, el autor parece querer presentar un rasgo más de la naturaleza humana, reflejado en las relaciones de amor-odio que unen y separan a los hombres. Aunque la mayor parte del texto se dedique a la exposición de los hechos criminales, Poe no resalta tanto la comisión material del crimen, como las posibles

⁶ Vid. Patrick White, "'The Cask of Amontillado': A Case for the Defense", *Studies in Short Fiction* 26, 4 (1989): 554.

causas de éste, o la ausencia en todo caso de cualquier justificación lógica. Las posibles causas del crimen de Montresor van desde la venganza como cuestión de honor hasta la envidia por el cambio de situación social que han sufrido ambos personajes y que han colocado a Montresor en una posición de inferioridad respecto a Fortunato, pasando por la envidia personal o en materia de vinos o de fortuna y terminando en la ausencia de cualquier justificación o motivo lógico o suficiente. Parece, sin embargo, que la satisfacción de Montresor encuentra su realización más en el recuento de su confesión -como sucede en "The Imp of the Perverse" y en "The Tell-Tale Heart"- que en su realización misma, con la que parece incluso sufrir. En cualquier caso no dejan de ser suposiciones, pues no se nos dice con claridad en el texto y todo parece indicar que Poe pretende llevar al lector -mediante una técnica de participación en el texto precursora del *reader's response*- a un planteamiento personal de reconstrucción de dichas causas y de la totalidad del texto. Todo esto confiere al texto una sensación de terror mucho más intensa al forzar al lector a realizar por sí solo una tarea de investigación racional, privándolo de cualquier motivo contundente y claro en el que poder basar sus juicios morales o religiosos.

El autor lo consigue mediante la intertextualidad con la que nos remite a diversas causas posibles, ya sean económicas, sociales o personales. Se ha mencionado la existencia de una cierta patología en el comportamiento vengativo de Montresor, así como un innegable placer en el recuento de sus acciones. Efectivamente, Montresor confiesa -como narrador- un crimen impune cometido hace cincuenta años a una persona que se supone conoce a la perfección la naturaleza y los entresijos de su alma. Algunos autores sostienen que esta persona debe ser un sacerdote y Montresor se confiesa en su lecho de muerte, lo cual no está en absoluto insinuado en el texto. Pensamos que Poe se dirige a cada uno de sus lectores, humanos como él capaces de entender su naturaleza, para que cada uno extraiga sus propias conclusiones sobre los hechos descritos.

El crimen queda legalmente impune pero, ¿podemos decir lo mismo desde la perspectiva moral o de conciencia del personaje? Aunque Poe no intenta en modo alguno enjuiciar la historia desde

un punto de vista vinculado a la conciencia moral o religiosa, sí nos la presenta carente de cualquier explicación obvia o única para que nosotros, como lectores y humanos, juzguemos y extraigamos nuestras propias conclusiones sobre ella. Es cierto que el criminal queda impune desde un punto de vista legal, pero no lo es menos que en el relato de los sucesos acontecidos se vislumbran ciertas indicaciones textuales que nos hacen dudar sobre la total falta de escrúpulos del criminal, y creer en cambio en una sombra de culpabilidad y remordimiento que -pese a su insistencia por negarlo- emana de sus manifestaciones, como ya hemos visto anteriormente. La espectacular crueldad del criminal no lo es tanto si la comparamos con otras comprobadas a lo largo de la historia del hombre y, sobre todo, si miramos en el interior de nosotros mismos y de nuestras vidas.

Tampoco queda claro si Poe carga contra el catolicismo o contra la masonería o incluso contra la aristocracia privilegiada, o contra todo ello; esto es algo que, de nuevo, deja en manos del lector, dueño y señor de sus propios pensamientos y juicios. Lo que sí es evidente es la relación de amor-odio presente en la relación de ambos personajes, una relación resuelta de forma trágica; y es que sabemos que cualquier tipo de relación intensa puede terminar de esta forma y Poe lo ha experimentado en su propia experiencia vital. Las oposiciones risa/tristeza, serenidad/nerviosismo, silencio/gritos, vida/muerte, la interrelación de los dos personajes conducen a recalcar la idea de contradicción de la condición humana que lleva a la locura o, al menos, a sucesos como el que se narra -permanente obsesión en la vida y obra del autor. Pero veamos cómo lleva a cabo todo esto mediante la construcción de su relato.

Como ya dijimos en relación a los dos relatos anteriores, la originalidad de Poe no reside en el argumento de la historia -casi siempre inspirado en historias antiguas-, ni tampoco en la caracterización de los personajes, no más compleja que en otros relatos, ni siquiera en un estilo artísticamente depurado, ya que presenta en ocasiones las exageraciones del estilo gótico, sino en la combinación de elementos literarios textuales e intertextuales que

confieren a la historia una estructura compacta y significativa, conducente a la consecución de su efecto pretendido. Las obsesiones del autor están presentes igualmente en este relato, sazonado con una cierta perversidad del narrador al confesar abiertamente su crimen. Los nombres de los personajes principales de la historia, Fortunato y Montresor así como la elección del nombre que designa el vino, "Amontillado" parecen haber sido escogidos -como en otras historias de Poe- con toda la intención. "Fortunato", nombre italiano, puede significar tanto "agraciado" como "tocado" y "marcado" por su fatal destino; "Montresor", nombre francés, puede hacer referencia a los tesoros familiares y al vino que guarda en sus bodegas; por último, "Amontillado", nombre de vino fino español, puede asociarse con la pila de huesos que aparecen en la bodega de Montresor y que van a incrementarse con la llegada de Fortunato. Una elección tan minuciosa de los nombres aumenta la ironía y ayuda en los golpes de humor, así como en la dirección hacia el efecto que el autor quiere imprimir al relato.

Por otra parte, aparecen referencias históricas a la masonería y al catolicismo: un personaje masón, Montresor, y otro supuestamente católico, Fortunato. No obstante, creemos que este reparto de adscripciones -suponiendo que lo aceptáramos- no tiene importancia sino como intento de caracterizar a los personajes mediante elementos históricos conocidos por los lectores como controvertidos y problemáticos en aquella época, al igual que lo fuera el "movimiento de templanza", asociado al tema del vino. El contenido del escudo de armas de la familia Montresor ha sido un tema muy tratado por algunos críticos, puesto que el olvido de Fortunato de éste parece marcar un punto de inflexión en el relato. Para nosotros, la serpiente mordiendo el tobillo de su adversario y el lema "Nemo me impune lacessit", si bien muestran semejanzas históricas con el escudo de Escocia y con el de otros, empleados en los Estados Unidos durante la Guerra de la Independencia, han de considerarse, sobre todo, como elecciones de Poe para poder jugar con los significados de las palabras y contribuir así al sentido irónico de la historia. Además aluden al cambio de papeles que realizan los personajes en su descenso hacia el nicho del

Amontillado que puede a su vez remitir al tema del doble, tan utilizado por Poe en otros relatos, y que se asocia con las relaciones de amor-odio y la desintegración de la personalidad: "*In this respect I did not differ from him materially*"(274). Podemos, por tanto, concluir que la ironía está presente de principio a fin del relato mediante el uso de los elementos antes mencionados y de otros que veremos en el análisis lingüístico.

El ambiente gótico, caracterizado por las sensaciones de opresión, oscuridad, fatalidad y muerte, se intensifica mediante algunas palabras claves repetidas a lo largo de la historia. La más importante -como señala Richard Benton (1991)- es "nitro" que se refiere tanto a la cristalización nitrosa en las paredes y techos del sótano -"*the white web-work which gleams*"(275)- como a las estructuras geológicas llamadas estalactitas y estalagmitas, que también brillan con un lustre blanquecino. Pero las asociaciones más importantes de este vocablo en el texto de Poe creemos que hacen referencia, por un lado, al ciclo biológico de la vida humana por asociación con el ciclo del nitrógeno, y por otro a la oposición agresiva de la naturaleza frente al hombre -el "nitro" es perjudicial para la respiración.

Como en otras historias de Poe, lo más importante desde un punto de vista literario no es lo que se dice sino cómo se consigue el efecto pretendido. Es aquí donde reside la aportación fundamental de "The Cask". En este relato, el mejor estructurado para la consecución de sus fines, el autor demuestra de modo más palpable que en ningún otro sus teorías sobre el diseño del relato breve dirigido a la unidad de efecto. Cada frase, cada juego de palabras, cada momento del relato se concibe única y exclusivamente como factor coadyuvante a la unidad de efecto. Cualquier elemento que quitáramos del texto mermaría en alguna proporción el efecto pretendido. Y esto porque en "The Cask" las interpretaciones primaria -como relato de terror- y secundarias, relativas al crimen, su castigo o ausencia de él, las relaciones personales de amor/odio con relación al *Doppelgänger* -el otro- la vida y la muerte, el enterramiento prematuro, el gastado orden social, la masonería, la templanza y el catolicismo, se combinan todas de forma sutil a través

de una imagería carnavalesca inmersa en una atmósfera gótica con referencias históricas a los nacionalismos del viejo mundo, la perspectiva narrativa y las técnicas literarias de creciente tensión hasta el clímax final, la ironía y el humor para crear un relato casi perfecto y, por supuesto, representante ejemplar de las máximas de Poe.

V.1.3.B ANÁLISIS LINGÜÍSTICO/TEXTUAL.

Como en los anteriores análisis, las variantes pragmáticas de canal, tono y campo han sido ya estudiadas en la sección literaria, por lo que comenzaremos por señalar las características esenciales del estilo de Poe en este relato. El narrador, Montresor, nos ofrece un relato en principio distanciado y explicando la teoría sobre el modo de llevar a cabo su venganza, aunque después se implica, inmerso en su propia historia. El narrador-protagonista en primera persona de los acontecimientos y "héroe" principal de la historia, comienza por introducirnos de modo narrativo a través de pensamientos teóricos racionales en el argumento de su propio relato. En esta primera parte, Montresor nos señala ya el punto débil de su amigo -su vanidad como conocedor de vinos- punto por el cual planea atacarle. La narración de la historia comienza con una descripción del ambiente de carnaval y del vestido de su amigo Fortunato, introduciéndonos de lleno en el modo dialógico que continuará hasta el final. Y entonces se produce la primera ironía existente en el juego de palabras que realiza Montresor con el nombre de Fortunato: "*My dear Fortunato, you are luckily met*"(274). Hasta aquí, Poe ha descrito el marco general de la historia, que se desarrollará en torno a la imagería del carnaval y a la estrategia para sacrificar a su amigo Fortunato. Dicha imagería tiene por un lado un sentido fatalista -como el vestido de bufón de Fortunato- y, por otro, un tinte irónico presente, como hemos comentado, a lo largo del relato: "*I was so pleased to see him, that I thought I should never have done wringing his hand*"(274).

El diálogo se inicia mostrando la estrategia de Montresor, que excita la vanidad de su amigo apelando a su capacidad para valorar la

autenticidad de su Amontillado. Con el fin de inducirle a visitar su bodega, Montresor expresa su falsa intención de recurrir al "amigo" común Luchesi, al que nombra sólo como "gancho" de su estrategia criminal. Antes de marchar hacia el palacio, Montresor nos describe una parte de su atuendo, "*a mask of black silk*"(275), que contrasta con el de Fortunato, "*a tight-fitting parti-striped dress*", y en su cabeza "*conical cap and bells*"(274), contraste que realza la sensación grotesca de indefensión del ebrio Fortunato, intensificada a su vez por el tintineo de los cascabeles al caminar. Observamos igualmente una semejanza clara con la descripción de la "Máscara de la Muerte Roja" en el atuendo de Montresor. Poe logra así aumentar gradualmente la tensión, introduciendo un matiz de sombría fatalidad a los acontecimientos por venir. Tras llegar al palacio de los Montresor, el ambiente se transforma revestido de tintes góticos, a medida que descienden a las bodegas:

I passed down a long and winding staircase, requesting him to be cautious as he followed. We came at length to the foot of the descent, and stood together on the damp ground of the catacombs of the Montresors. (275)

La tos de Fortunato acentúa el suspense así como la respuesta de Montresor, en su afán por persuadir -mediante el recurso a la psicología inversa- al enfermo Fortunato para que no interrumpa su viaje fatal y en la que observamos cierto resquemor y envidia hacia él: "*You are rich, respected, admired, beloved; you are happy, as once I was*"(276). Las indicaciones irónicas de Montresor vuelven a ponerse de manifiesto cuando Fortunato le ruega a su verdugo que no se preocupe tanto ya que, afirma, no morirá de un resfriado; a lo que Montresor responde, "*True—true*"(276). De nuevo resuenan los cascabeles de Fortunato mientras éste bebe de la botella de Medoc que Montresor le ofrece para defenderse de la humedad de las catacumbas. El diálogo posterior actúa como augurador del final de la historia: Fortunato realiza su brindis, "*I drink...to the buried that repose around us*", a lo que Montresor replica "*And I to your long*

life""(276). Cuando escucha el lema de los Montresor, Fortunato hace sonar sus cascabeles una vez más, otro aviso para el lector del peligro que corre el desafortunado y quizá también el lector. Pero más importante si cabe es la descripción del escudo de armas, que Fortunato ha olvidado, y Poe emplea como introducción a los sucesos posteriores. El juego de palabras con "heel" en el escudo podemos asociarlo al momento en que Montresor "pisa los talones" a Fortunato al penetrar en el nicho mortal, asociación que conduce también al logro de la unidad de efecto del relato.

Poco después asistimos al diálogo sobre la masonería, que Poe introduce tanto como elemento de concentración de la atención de sus lectores, como de dispersión de las posibles razones inductoras, revistiendo de mayor ambigüedad el supuesto móvil del asesinato. El juego de palabras con la palabra "mason" significando tanto la orden espiritual como la práctica, remite -según algunos críticos- a la cita histórica de la muerte del fundador de los masones, además de a la obvia ironía de Montresor que Fortunato parece comprender: *"It is this," I answered, producing a trowel from beneath the folds of my roquelaire. 'You jest,' he exclaimed, recoiling a few paces*""(277).⁷

Ahora Poe, por boca de Montresor, nos describe las profundidades más recónditas de las bodegas de los Montresor, que recuerdan las catacumbas de París. Quizá sea esta última una referencia dirigida al supuesto oyente de la confesión de Montresor, familiarizado probablemente con estas catacumbas. Tenemos la impresión de que Poe quisiera hacer descender a todos los lectores con Montresor y Fortunato a lo más oscuro, sombrío y pavoroso de nuestra propia alma humana, ayudando a ello con la descripción de un ambiente plenamente gótico y preparándonos asimismo para el desenlace del relato: sensaciones de humedad, opresión, oscuridad, misterio, temor, asociaciones con la muerte. Ejemplos como *"The drops of moisture trickle among the bones"*""(276), *"We passed through a range of low arches, descended, passed on, and descending again, arrived at a deep crypt, in which the foulness of the air caused our flambeaux rather to glow than flame"*""(277),

⁷ Vid. Peter J. Sorensen, "William Morgan, Freemasonry, and 'The Cask of Amontillado'", *Poe Studies* 22,2 (1989): 46-7.

evocan un viaje sin fin hacia las cavernosas, oscuras e irrespirables entrañas de la Madre Tierra: *"It was in vain that Fortunato, uplifting his dull torch, endeavored to pry into the depth of the recess. Its termination the feeble light did not enable us to see"*(277). Ya no se puede ver, porque han entrado en un terreno desconocido, el más allá de nuestra conciencia humana, de la eternidad del alma.

Fortunato se encuentra completamente indefenso, no tiene capacidad de reacción y se entrega a su destino: *"Once more let me implore you to return. No? Then I must positively leave you. But I must first render you all the little attentions in my power"*(278). Por un lado, este párrafo de Montresor constituye la instancia más cruel y sarcástica de Poe. Sin embargo observemos también que éste habla solo y se responde, en un mecanismo que parecería querer indicar una interpelación a su propia imagen, su imagen entregada a la perdición, al viaje al infierno de su horror -la disolución de su identidad como ser humano. O quizá también pueda ser un procedimiento metalingüístico por el que "implore" al lector que abandone la lectura, que es la última oportunidad y si traspasa este pasaje, acabará enterrado vivo en el laberinto de su aterrorizada psique, de su inmortal alma humana.

El recorrido produce un intenso horror en el propio Montresor, ya que, en cierto modo, se dispone a enterrar algo de él, ya sea su otro -Fortunato- o sus otros -los lectores: *"For a brief moment I hesitated --I trembled"*(278). Finalmente, atendamos a las risas sarcásticas de Fortunato y que Montresor no acierta en principio a asociar con su amigo, debido a un raptó de intenso terror que entonces le atenaza. El clímax se produce cuando Montresor replica a Fortunato *"For the love of God!"*(279), indicando que su tarea ha finalizado, ha enterrado a su igual, su doble, su alma: *"My heart grew sick --on account of the dampness of the catacombs"*(279); al contrario que Fortunato, hasta entonces no se había sentido influido por las condiciones de la bodega.

Por tanto podemos definir el estilo de Poe como irónico, sarcástico en ocasiones, y siempre lleno de juegos de palabras que aumentan, junto a la ambigüedad de los motivos de Montresor, la terrorífica sensación de inseguridad, fatalidad y crueldad de la

historia. El diálogo es conciso, ágil y cargado de significado no sólo denotativo sino también rico en connotaciones, citas intertextuales y dobles sentidos. Los personajes, como acostumbramos a ver en Poe, están simplemente bosquejados por medio no de descripciones minuciosas sino de pequeños trazos intercalados en la narración o en el diálogo, de un modo que podríamos comparar al de la pintura impresionista y que, como ella, no sólo basta sino que se impone para conseguir los efectos pretendidos.

En este relato, a diferencia de los dos anteriores, el ritmo lo marcan ante todo los juegos de palabras, el vibrante diálogo y las anticipaciones irónicas y fatalistas a lo largo de toda la historia. Con todo, existen algunas instancias de estructuras ternarias así como repetición de partículas que ciertamente subrayan el paso rítmico en los pasajes narrativos: *"I laid the second tier, and the third, and the fourth; and then I heard the furious vibrations of the chain"*(278). También existen repeticiones de estructuras breves que aceleran el ritmo en los momentos importantes:

I had finished a portion of the last and the eleventh; there remained but a single stone to be fitted and plastered in. I struggled with its weight; I placed it partially in its destined position. But now there came from out the niche a low laugh that erected the hairs upon my head. It was succeeded by a sad voice...(278)

Los sonidos aliterativos también tienen su lugar en esta historia: *"A succession of loud and shrill screams, bursting suddenly from the throat of the chained form, seemed to thrust me violently back. For a moment I hesitated –I trembled"*(278). En este caso la repetición del sonido líquido [r] reproduce la calidad de la voz emitida por el personaje encadenado e igualmente comunican el sentimiento de súbito terror de Montresor.

En cuanto al léxico, en el relato que nos ocupa Poe recurre al uso de numerosas palabras con radicales de origen extranjero. Desde los nombres de los personajes -"Montresor", "Fortunato" y

"Luchesi"- al vino "Amontillado", pasando por abundantes referencias a lenguas extranjeras modernas y clásicas como en "*millionnaires*", "*connoisseurship*", "*roquelaire*", "*palazzo*", "*flambeaux*", "*Medoc*", "*De Grâve*", "*puncheons*", "*Nemo me impune lacessit*", "*rapier*" y "*In pace requiescat*", que tienen la principal función de enmarcar la historia dentro de unas coordenadas espacio-temporales determinadas así como de servir como símbolos irónicos de las personalidades y destinos de los protagonistas y asociarse, en ciertas ocasiones, con detalles y/o acciones del relato. Podríamos señalar la referencia al nombre de Montresor -del francés "mi tesoro"- como anticipación, referida al tesoro del personaje: su Amontillado y, sobre todo, el honor de su familia. En cuanto a la excelencia del vino, no hay mucho que añadir a lo que es de dominio público, particularmente en España; por otra parte, referente a la familia de Montresor, el narrador describe su palacio y las catacumbas familiares como antiguas, sólidas y resistentes:

It seemed to have been constructed for no especial use within itself, but formed merely the interval between two of the colossal supports of the roof of the catacombs, and was backed by one of the circumscribing walls of solid granite.
(277)

Así mismo cabría señalar dos citas con referencias intertextuales a obras del mismo autor. La primera al principio de la historia, "*My smile now was at the thought of his immolation*"(274) es un comentario similar al del criminal protagonista de "*The Tell-Tale Heart*", mientras la cita referente a los ojos y el estado etílico de Fortunato, "*and looked into my eyes with two filmy orbs that distilled the rheum of intoxication*"(275) haría referencia sobre todo a "*The Black Cat*", aunque también encontramos una descripción similar en "*The Tell-Tale Heart*".

Mención especial merece el vocablo "nitre", que aparece en diversas ocasiones, casi siempre por boca de Montresor y al que atribuimos una cualidad positiva para el logro del efecto unitario en

el relato. La palabra "nitro" puede aludir tanto a la formación de estalactitas y estalagmitas producidas por la erosión geológica de algunos elementos, o también al nitrato potásico o salitre, producido por la combinación química de varios elementos en determinadas condiciones de temperatura y presión. Aunque las dos formaciones presentan un color blanquecino amarillento, creemos que en este caso Poe debe haberse referido a una combinación de ambas como vemos en la diversidad descriptiva de *"white web-work which gleams"*(275) y *"hangs like moss upon the vaults"*(276). De cualquier forma, no dudamos de que Poe apuntaba a un fin concreto mediante la repetición acentuada de este vocablo. Por un lado quiso poner en boca de Montresor una palabra que guiara sus deseos de aterrorizar a Fortunato aún antes de llegar al lugar del crimen y a la vez hacerla servir como hitos en el hilo conductor del relato. Por otra, la palabra "nitro" -según Benton (1991)- hace referencia a la enconada búsqueda que llevaron a cabo los científicos europeos durante los siglos diecisiete y dieciocho por encontrar el disolvente universal, responsable de todas las reacciones químicas y elemento esencial del principio de la vida junto al aire. Además, y en relación con este mismo tema, "nitro" puede tener conexión con el ciclo del nitrógeno, a su vez estrechamente ligado al ciclo biológico de la vida, mediante los procesos de nitrificación y fijación en compuestos utilizados por plantas y animales para producir proteínas, y recuperando algún tiempo después su estado primigenio.

Montresor define en primera instancia el "nitro" como *"white web-work which gleams from these cavern walls"*(275). No obstante, tiene además otras características dignas de ser analizadas. El color blanco del "nitro" contrasta con el negro de la máscara de Montresor; en otros relatos de Poe, el color blanco aparece como un signo amenazante relacionado más que con la muerte misma, con el más allá de nuestra psique o de la inmortalidad del alma humana. Y esto exactamente es lo que creemos que indica en este caso, teniendo además en cuenta que *"cavern walls"*(275) puede remitir a un estadio elemental del ser humano, alejado o libre de escrúpulos religiosos o morales. En este sentido, el relato podría leerse como recreación del mito de Caín y Abel en su versión pagana.

Los adjetivos también contribuyen de forma notable a la creación del clima oscuro y siniestro de las bodegas de Montresor. Los campos semánticos más abundantes remiten a la verticalidad y el descenso -"low" y "deep"(277), a la opresión -"less spacious"(277), a la oscuridad -"feeble" y "dull"(277) y, por último, al frío y la humedad -"damp" y "cold"(275). Por otra parte, señalamos también la existencia de gran número de combinaciones adjetivales de estructura binaria, teniendo en cuenta la brevedad del relato, como "a long and winding staircase"(275), "a great and numerous family"(276), "low moaning cry"(278), "long and obstinate silence"(278) y "loud and shrill screams"(278).

El resto del vocabulario tiene la función de servir con concisión y exactitud a los propósitos de Poe. Por ello, los campos semánticos se hacen en ocasiones muy repetitivos, con objeto de intensificar las sensaciones en los lectores. Por ejemplo, en el párrafo antepenúltimo de la página 278, con sólo 8 líneas, Poe escribe nueve vocablos, "shrill", "loud", "screams", "bursting", "yells", "clamored", "re-echoed", "aided" y "surpassed" que se refieren a la profusión de gritos, chillidos o lamentos a voz en grito. En cuanto al vocabulario empleado por Poe por primera vez, Pollin (1980) señala únicamente dos palabras, el compuesto "tight-fitting", que describe el vestido de Fortunato y "Luchesi", que según este autor constituye un error de Poe; éste se referiría en realidad a "Luchresi", nombre propio que aparece en otro relato y que -en opinión de Peithman (1986)- podría formar parte de un juego de palabras con el sonido "crazy". Por último, no quisiéramos pasar por alto el uso que Poe realiza de la palabra "grotesque" en "*He repeated the movement --a grotesque one*"(277). El término pierde el significado antiguo, no es el del título de las colecciones de relatos de Poe, sino el empleado actualmente.

La simbología en "The Cask" no es en absoluto evidente, lo cual le confiere un carácter y efecto más puros como relato de terror, aunque es sustituida por la ironía presente en todo el relato, como señalamos anteriormente. La temática del relato de terror es unívoca -la confesión de la venganza de Montresor hacia Fortunato- si bien es cierto que las interpretaciones son variopintas y pueden

fácilmente recordarnos temas relacionados con las obsesiones de Poe: la fatalidad, el enterramiento prematuro, la disolución de la identidad, la dicotomía vida/muerte, las relaciones de amor-odio asociadas con el doble, la oscuridad y la claustrofobia, la locura, el castigo o impunidad del crimen y, en un nivel metalingüístico, la didáctica amoral de los relatos y la estrategia del relato de terror.

Por último, baste resaltar las características de la puntuación y el énfasis. Los términos que Poe resalta con cursiva se refieren por una parte a la consideración del desconocimiento generalizado por parte de los lectores de vocablos extranjeros -"*roquelaire*"(275 y 277) o "*millionnaire*"(274); también al énfasis que quiere dar el autor a ciertas expresiones en determinados momentos del relato -"*At length*"(274), "*now*"(274), "*very*"(278), "*implore*" y "*For the love of God!*"(279) desde un punto de vista tanto semántico como textual como marcadores o intensificadores de la acción de la historia; por último, cumplen las dos últimas funciones como en "*Nemo me impune lacessit*"(276). En cuanto a la puntuación propiamente dicha, hay que subrayar especialmente el uso de los guiones que tanto prodiga Poe. Los guiones sirven en "The Cask" a una función particular, la sustitución de los puntos suspensivos, i.e. "*He will tell me--*"(275) y "*Besides, there is Luchesi--*"(276), aunque también realicen su función propia como separadores de comentarios complementarios e innecesarios, "*He repeated the movement -a grotesque one*"(277), y sirvan en ocasiones para separar las series onomatopéyicas de la tos de Fortunato -"*Ugh! ugh! ugh! --ugh! ugh! ugh! --ugh! ugh! ugh! --ugh! ugh! ugh! --ugh! ugh! ugh!*"(276), o bien como separación de coma o punto y coma en "*In painting and gemmary Fortunato, like his countrymen, was a quack --but in the matter of old wines he was sincere*"(274); en alguna ocasión no sabemos con exactitud su función: "*For the most part their enthusiasm is adopted to suit the time and opportunity --to practise imposture upon the British and Austrian millionnaires*" (274). En este caso podríamos suponer que se trata de una explicación de la frase anterior que, no obstante, podríamos traducir como "y" e incluso como "con el fin de" si la entendiéramos como una consecuencia de lo anterior.

Hasta aquí el análisis de los textos de partida, T1. A continuación analizaremos en el próximo apartado los textos de llegada, T2 y estableceremos las comparaciones oportunas y relevantes en cada caso con los T1.

V.2 ANÁLISIS DE LOS TEXTOS META/DE LLEGADA, T2. CONTRASTE CON LOS T1.

V.2.0 INTRODUCCIÓN.

Como mencionamos en la introducción a la sección anterior, el segundo paso de nuestro estudio se va a dedicar al análisis de los textos traducidos, partiendo de las conclusiones del análisis de los originales y extrayendo los puntos más importantes de éste para poder así realizar las comparaciones oportunas tendentes a conseguir nuestro principal propósito: llegar a discernir los mecanismos por los que se rige la traducción del terror en textos en diversas lenguas y sus posibles diferencias y similitudes tomando en consideración factores relativos a coordenadas espacio-temporales ideológicas, culturales y psicológicas relacionadas con los puntos de presión fóbica, pragmáticas relativas a los públicos potenciales-, estilísticas y lingüísticas, tanto desde una perspectiva nacional de las distintas lenguas como personal concerniente a los estilos particulares de cada autor.

Hemos elegido cuatro versiones distintas de cada uno de los tres textos de partida de Poe. Y esto, porque no consideramos necesario un examen exhaustivo de todos los textos traducidos al castellano, ya que nuestros fines no son históricos ni enciclopédicos, sino que utilizaremos dichas traducciones para llegar a nuestros fines. Eso sí, las traducciones que hemos elegido entre una gran cantidad de ellas representan unas perspectivas suficientemente distintas en cuanto a distancia en el tiempo y estilos, lo que nos permitirá obtener una imagen intensiva y global de las versiones castellanas de los relatos en cuestión. Para nuestra elección nos hemos guiado por la diversidad en cuanto al factor tiempo y también al espacio. Con el fin de obtener una mayor homogeneidad hemos escogido cuatro autores de otras tantas versiones de los relatos seleccionados de Poe distantes más de un siglo entre la más antigua y la más reciente: "The Masque of the Red Death", "The Pit and the Pendulum" y "The Cask of Amontillado".

El primer texto es obra de Carlos Olivera, fue publicado en

1884 en París y lleva el título de Novelas y cuentos. El segundo, obra conjunta de Fernando Gutierrez y Diego Navarro, cuya publicación data de 1946, apareció en Madrid con el título Narraciones Extraordinarias. El tercero, el más conocido y que aún hoy en día sigue gozando de gran éxito editorial, Cuentos, es obra de uno de los grandes maestros de la literatura latinoamericana de los últimos tiempos, Julio Cortázar. Una primera colección de sus traducciones de Poe apareció en 1956 en la Universidad de Puerto Rico. La segunda fue publicada en 1970 en Madrid y tuvo numerosas reediciones. Por último, hemos querido contar también con una de las más recientes publicaciones aparecidas en España, la versión Narraciones, ensayos y poemas del grupo de Ricardo Summers, Aníbal Froufe y Francisco Alvarez, publicada en Madrid en 1986. Aunque al final de este trabajo ofrezcamos nuestra propia versión de los relatos de Poe, queremos reiterar el hecho de que este estudio no se dirige a la evaluación o juicio de valor de ninguna de las versiones, sino que por medio de la crítica -literaria y lingüística- en su sentido más positivo intentaremos servirnos de estas versiones para lograr nuestro objetivo: analizar los procedimientos de traducción específicos en este tipo de textos.

En todos los relatos seguiremos un acercamiento globalizador que parta de los elementos invariables o comunes a cualquier traducción de dichos textos, a saber, hechos eminentemente objetivos como los lingüísticos y los próximos a éstos como los pragmáticos, para continuar con aquellos que, de un modo u otro, se relacionen con los primeros -la simbología, el estilo y otros- y los enlacen, si cabe, con los hechos más específicamente literarios, es decir, los relacionados con las lecturas potenciales y/o las interpretaciones textuales.

Y esto porque la norma teórica, invariable en cualquier traducción -como creación basada en un texto de partida y "fiel" a éste- y entendiendo fiel como una traducción del sentido del texto de partida, ha de fundamentarse en hechos primeramente lingüísticos, aunque no sólo en ellos. Por lo tanto comenzaremos por los elementos relacionados de un modo u otro con el extracto lingüístico del texto, aunque sin perder en ningún momento de vista, otros

factores que influyen notablemente en éste, basándonos en el análisis presentado anteriormente. En todo texto, los hechos pragmáticos referentes al campo, el medio y el tono del autor son esenciales para comprender y explicar las eventuales lecturas del mismo. Así mismo, en la traducción influyen en gran medida las coordenadas espacio-temporales de los sistemas literario y lingüístico, inscritos a su vez en polisistemas superiores, ya sean ideológicos, políticos, culturales y/o económicos. Podremos así realizar un acercamiento hacia los lectores potenciales en el lugar y la época en que fueron publicadas las distintas traducciones. Con todo ello, podremos acometer con mayor facilidad la explicación de los puntos "oscuros" que puedan surgir en las diferentes versiones, así como las divergencias, si las hubiere, en las interpretaciones de dichos textos de partida.

Ahora bien, este esfuerzo no tendría mucho sentido, si no lo canalizáramos hacia el tema principal de este trabajo. Partamos pues de la premisa inicial en el análisis de las traducciones a analizar de la concepción que tenemos del relato de terror de Poe. Los tres relatos presentan estructuras textuales características de los diseños de Poe, dirigidas, como sabemos, hacia su máximo objetivo: la unidad de efecto. Dicha unidad de efecto se consigue, como vimos anteriormente, mediante el uso de unos mecanismos configurados por conceptos iniciales, efectos, diseños, temas, argumentos, historias, acciones, estructuras lingüísticas, conducentes todos ellos a la consecución del efecto "único". Este efecto "único" no significa que sólo existe una lectura del texto, sino que todas sus posibles lecturas del texto se superponen entremezclándose y diluyéndose en cierta ambigüedad que origina, al menos en la primera lectura, una sensación de unidad virtualizada conscientemente en una única interpretación del texto. Esta interpretación única siempre consigue, en primer lugar, un original sentimiento de terror. Y esto sin perjuicio de que en lecturas sucesivas puedan entrecruzarse otros mecanismos inconscientes que induzcan a otras interpretaciones textuales.

Finalmente, deseamos puntualizar que lejos de pretender realizar un análisis exhaustivo de todos y cada uno de los textos

traducidos, nuestro objetivo irá encaminado al examen de los puntos fundamentales más íntimamente relacionados con la traducción del terror -comunes o no en cada relato y determinados por nuestro análisis previo de los textos de partida- ya que la perspectiva que perseguimos en este trabajo es más bien descriptiva y analítica, en menor medida evaluativa, y en ningún caso dogmática.

V.2.1 ELEMENTOS DE ESTUDIO.

Comencemos por los puntos comunes a los tres relatos, comenzando por la invariante en traducción, es decir, al extracto lingüístico-textual, pasando después a los puntos de unión -simbología e intertextualidad- relacionados con otros aspectos culturales, pragmáticos y psicológicos así como con el humor, lo macabro y los modelos sensoriales, que nos llevarían eventualmente a intensificar la impresión de terror y proporcionarnos otras interpretaciones secundarias. También influye en gran medida en la traducción el carácter de los estilos nacionales, presentando algunos motivos de divergencia entre los textos de partida y los de llegada.

La estructura textual en los tres relatos presenta una tensión creciente que alcanza su punto máximo hacia el final de la historia. La acción de los personajes humanos, victimizados en ciertas ocasiones por las circunstancias, en otras por los objetos inanimados y siempre por la fatalidad, se reduce a una pasividad resignada. Los personajes no controlan las situaciones en las que se hallan inmersos, y en las raras ocasiones en las que así lo parece, no resulta sino un dominio temporal, ya que acaban por sucumbir indefectiblemente a su destino. Esta idea se desarrolla en el texto por medio de la elección meditada de los tipos de verbo que determinarán la acción de los personajes activos principales de las historias así como la inactividad de las víctimas propiciatorias. Del mismo modo, las alteraciones de las secuencias de tiempos verbales nos conducen a variaciones en el ritmo de la acción, fundamentales en la tensión dramática del relato.

A esto se une la localización espacio-temporal que remite a una atmósfera de tintes góticos, expresada mediante signos intertextuales típicos del gótico como son los lugares cerrados y claustrofóbicos transmisores de sensaciones misteriosas y fatalistas. Ambientes de opresión, oscuridad, humedad, onirismo, atmósfera siniestra casi diabólica y, en ocasiones, el frío, nos confieren, al mezclarse con elementos religiosos, connotaciones de admiración y temor que no apuntan sino a la configuración de la impresión de lo sublime. La atmósfera gótica, por lo demás, combinada con elementos sensoriales visual-cromáticos, táctiles, olfativos, aurales y gustativos, consigue una cualidad de subjetivismo, interioridad y simbolismo, manifiesta como esencial en los relatos de Poe.

El lenguaje mediante el cual se consigue esta peculiar combinación de efectos se caracteriza por el dominio de las funciones rítmica y expresiva. La cadencia o ritmo se logra a base de repeticiones, enumeraciones y estructuras sintagmáticas no progresivas, a las que habría de añadirse el elemento simbólico que contribuye al énfasis del ritmo. Repeticiones de elementos, funciones y estructuras similares en cuanto a longitud, función o sonido se alternan con enumeraciones encadenadas, aliteraciones y otros efectos para conferir no sólo una cadencia peculiar sino también una expresividad sobresaliente. En este punto cabría señalar igualmente la elección minuciosa de un léxico que combine a la perfección con el ritmo, la función expresiva, el ambiente gótico, la tensión creciente y, en última instancia, con el efecto pretendido. Esto se consigue mediante el uso de un vocabulario tan amplio como rico en matices, sin perder nunca de vista al lector potencial. Además, el vocabulario actúa como puente hacia la simbología y la intertextualidad, siempre presente en Poe, así como hacia las funciones metalingüísticas del texto.

Pero antes de pasar a los puntos de unión de la lingüística del relato, en sentido estricto, deberíamos aún detenernos en ciertos mecanismos que sobresalen como una de las mayores aportaciones de Poe al diseño del relato breve: la puntuación y los procedimientos de énfasis textuales. En primer lugar, y en los relatos que nos ocupan, hay que subrayar la utilización de las comillas y los



guiones. Poe otorga a estos signos, especialmente a los segundos, unas funciones características *sui generis* que contribuyen notablemente a la consecución del efecto pretendido, así como a los usos metalingüísticos del texto; es decir, sirven como signos intra- e inter-semióticos tanto para guiar al lector en su lectura y producir en él una sensación continua de ambigüedad de sentido como para, además, claro está, lograr el efecto de terror pretendido en origen. La utilización de procedimientos enfáticos -las cursivas, las mayúsculas iniciales de palabra, las exclamaciones y las interrogaciones- tienen como objeto por una parte intensificar algunos puntos importantes del relato y por otra guiar al lector a lo largo de la historia hacia el clímax final.

La ambigüedad a que hacíamos referencia origina en el lector una sensación inconsciente de inseguridad que permite que Poe pueda introducir libremente sus signos intertextuales y metalingüísticos en el interior del texto y producir impresiones conducentes a diversas interpretaciones, todo ello sin perjuicio de la consecución de la primigenia unidad de efecto. La simbología, presente en los tres textos, y la intertextualidad son también elementos esenciales del diseño de Poe. Ambas aparecen siempre cargadas de sentidos relacionados con factores culturales, psicológicos y pragmáticos que, junto a procedimientos como el humor, lo macabro y los modelos sensoriales, sirven tanto para concretar la impresión de unidad deseada como para dejar abierta la posibilidad a otras interpretaciones, que ya dijimos se producen de modo consciente fundamentalmente en lecturas posteriores a la primera. Recordemos de nuevo también la necesidad de tener bien presente que los estilos nacionales pueden de un modo u otro contribuir a marcar las diferencias entre los textos de partida y de llegada.

En cuanto a los elementos no comunes de los relatos de partida, en el transcurso de nuestro análisis señalaremos los más importantes. Igualmente, señalaremos las divergencias que puedan deberse al carácter de los estilos personales de los distintos autores y a las audiencias potenciales en los momentos de producción y, sobre todo, publicación de los textos en cuestión. Seguidamente

presentamos el esquema base de los elementos de estudio que nos sirvió de guía en el análisis de las traducciones de los relatos de Poe:

1. *ESTRATO LINGÜÍSTICO.*

1.1 ESTILO PROPIO DEL AUTOR.

1.1.1 FUNCIÓN RÍTMICA.

1.1.1.A REPETICIONES.

1.1.1.A.1 SINTÁCTICO-LÉXICAS.

1.1.1.A.2 TEMÁTICAS.

1.1.1.A.3 FONÉTICAS.

1.1.1.B ENUMERACIONES.

1.1.1.B.1 SINTAGMÁTICA NO PROGRESIVA.

1.1.1.B.2 LÉXICAS.

1.1.1.B.3 FONOLÓGICAS.

1.1.2 FUNCIÓN EXPRESIVA.

1.1.2.A VOCABULARIO.

1.1.2.A.1 ORDINARIO: ATMÓSFERA GÓTICA.

1.1.2.A.2 PARTICULAR: TEMÁTICA ESPECIAL.

1.1.2.A.3 CLAVE: INSPIRADOR.

1.1.2.B ÉNFASIS.

1.1.2.B.1 CURSIVAS.

1.1.2.B.2 MAYÚSCULAS INICIALES.

1.1.2.C PUNTUACIÓN.

1.1.2.C.1 GUIONES.

1.1.2.C.2 COMILLAS.

1.1.2.C.3 EXCLAMACIONES.

1.1.2.C.4 INTERROGACIONES.

1.2 ESTILO NACIONAL: SISTEMA LINGÜÍSTICO.

1.2.1 FUNCIONES: ARGUMENTACION, INSTRUCCION...

1.2.2 CARÁCTER: DINAMISMO, ESTATISMO...

1.2.3 NIVELES SOCIOLINGÜÍSTICOS.

2. *ESTRATO TEXTUAL: DISEÑO DEL RELATO.*

2.1 TENSION ARGUMENTAL: NARRADOR.

2.2 LOCALIZACIÓN ESPACIO-TEMPORAL.

1.3.1 ATMÓSFERA GÓTICA.

1.3.2 ELEMENTOS SENSORIALES.

2.3 VICTIMIZACIÓN DE LOS PERSONAJES.

2.4 HUMOR Y SARCASMO.

2.5 SIMBOLOGÍA.

2.5.1 INTRATEXTUAL.

2.5.2 EXTRATEXTUAL.

2.6 INTERTEXTUALIDAD.

2.6.1 PROPIA.

2.6.2 AJENA.

2.7 PROCEDIMIENTOS METALINGÜÍSTICOS.

2.7.1 LLAMADAS DIRECTAS AL LECTOR.

2.7.2 VEROSIMILITUD.

3. *ESTRATO INTERPRETATIVO: LECTURAS SECUNDARIAS.*

3.1 AMBIGÜEDAD.

3.2 INTERPRETACIONES.

3.2.1 PSICOANALÍTICA.

3.2.2 MORAL.

3.2.3 RELIGIOSA.

3.2.4 SOCIAL.

3.2.5 HUMANA.

4. *OTROS ASPECTOS DEL DISCURSO.*

4.1 PRAGMÁTICOS.

4.1.1 CAMPO.

4.1.2 MEDIO.

4.1.3 TONO.

4.2 CULTURALES.

4.3 PSICOLÓGICOS.

4.4 ESTILÍSTICOS.

V.2.2 ESTRATO LINGÜÍSTICO.

En el estrato lingüístico hemos distinguido entre el estilo propio del autor y el estilo nacional. El primer caso se dedica al estudio de las propiedades específicas del lenguaje y técnica de Poe y sus traductores, mientras que en el segundo, hablaremos de las divergencias de función, carácter y niveles sociolingüísticos entre las distintas lenguas que entran en nuestro estudio. Dentro del estilo propio del autor distinguiremos la función rítmica y la expresiva, y dentro de estas otros subapartados que iremos analizando a continuación. La función rítmica es una de las más, si no la más importante en los relatos de Poe. Como ya dijimos anteriormente, el ritmo en los relatos de Poe se consiguen por medio de repeticiones de tipo sintáctico-léxico, temático y fonético y enumeraciones de tipo léxico y sintagmático fundamentalmente; veamos pues cómo expresan los traductores este ritmo. Aunque a veces sea realmente complicado diferenciar entre las repeticiones y las enumeraciones de estructuras, temas o sonidos, intentemos establecer una separación, aunque sólo sea con fines explicativos y sin perjuicio de la complejidad de los textos en cuestión.

There were buffoons, there were improvisatori, there were ballet-dancers, there were musicians, there was Beauty, there was wine. All these and security were within. Without was the "Red Death". (269)

Había bufones, había improvisadores, había bailarines, había músicos, había belleza, había vino. Todo esto y la seguridad, adentro. Afuera, la *Muerte Roja*. (Olivera 44)

Sólo en este caso, el traductor ha respetado la repetición del relato de Poe. Evidentemente, esta repetición un término inicial de frase por seis veces en tres líneas escasas parece un tanto forzada en castellano, por lo que los demás autores han optado por una enumeración de términos consecutivos que pudiera expresar la misma idea:

Había bufones, improvisadores, bailarines y músicos; había hermosura y vino. Todo eso y la seguridad estaban del lado de adentro. Afuera estaba la Muerte Roja. (Cortázar 167)

En este caso, Cortázar intenta crear una sensación de continuidad y fluidez del lenguaje, más propia del castellano, aunque manteniendo una repetición de las seis que existen en Poe. No podemos saber si los autores han reparado en el efecto de las repeticiones en la estructura del relato. Lo que sí podemos decir es que la lengua inglesa es más dada a la repetición de estructuras, aunque un caso de este tipo resulta también extraño incluso en inglés, por lo que el respetar el ritmo puede que esté más de acuerdo con el efecto pretendido en el relato de partida.

En cambio, en el caso siguiente, los traductores no tuvieron ningún problema en calcar la estructura de la enumeración de las salas de la abadía del príncipe Próspero:

The second chamber was purple in its ornaments and tapestries, and here the panes were purple. The third was green throughout , and so were the casements. The fourth was funished and lighted with orange -the fifth with white- the sixth with violet. The seventh apartment... (270)

Para los autores no existe en este caso impedimento de tipo estilístico para no respetar la estructura del relato de partida:

La segunda cámara era de púrpura en sus ornamentos y tapicerías, y allí los cristales eran de color púrpura. La tercera, enteramente verde, y verdes los cristales. La cuarta estaba amueblada e iluminada color naranja; la quinta, de blanco; la sexta, de violeta. La séptima habitación...

(Summers...534)¹

Al final de "The Masque" se produce un caso muy especial de repetición de la conjunción "and", en tres frases consecutivas, que los autores interpretan de formas distintas.

And the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. And the flames of the tripods expired. And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all.
(273)

Y la vida del reloj de ébano extinguióse con la del último de aquellos licenciosos. Y las llamas de los trípodes se extinguieron. Y la tiniebla, y la ruina, y la «Muerte Roja» tuvieron sobre todo aquello ilimitado dominio. (Gutierrez...345-6)

La vida del reloj de ébano se extinguió con la del último de los alegres libertinos. Las llamas de los trípodes se apagaron. Y las tinieblas, la ruina y la *Muerte Roja* mantuvieron sobre todo su ilimitado dominio. (Summers...540)

En la primera traducción, al igual que en las de Olivera y Cortázar se ha calcado la estructura repetitiva del pasaje, manteniendo las conjunciones en las mismas posiciones del texto de Poe; en cambio

¹ Para evitar repeticiones innecesarias, en las citas de varios autores, escribiremos sólo el primer autor del grupo y se sobreentenderá el resto de autores de dicho grupo.

en el segundo ejemplo, el equipo de Summers ha optado por suprimir las conjunciones en las dos primeras frases, quizá por entender que eran demasiado repetitivas en castellano. Nosotros pensamos que en este caso, el castellano acepta perfectamente la repetición de estos conectores, más aún cuando se trata del final de un relato. Dicha repetición le confiere al relato un discurso característico de los cuentos de hadas -con cierta similitud también con los relatos bíblicos-, manteniendo el ritmo del relato y acrecentando la impresión final del relato de fatalidad, tristeza, decaimiento y ruína.

Existen además repeticiones de estructuras sintácticas de longitud semejante, algunas comenzando por la misma palabra, en diversos momentos de los relatos:

The angles were simply those of a few slight depressions, or niches, at odd intervals. The general shape of the prison was square. What I had taken for masonry seemed now to be iron, or some other metal, in huge plates, whose sutures or joints occasioned the depression. The entire surface of this metallic enclosure was rudely daubed in all the hideous and repulsive devices to which the charnel superstition of the monks has given rise. The figures... (251)

Sólo Cortázar parece haber respetado los artículos iniciales de frase de este pasaje cuya iteración sirve para indicar sorpresa y acelerar el ritmo de la narración:

Los ángulos no eran más que unas ligeras depresiones o entradas a diferentes intervalos. Mi prisión tenía forma cuadrada. Lo que había tomado por mampostería resultaba ser hierro o algún otro metal, cuyas enormes planchas, al unirse y soldarse, ocasionaban las depresiones. La entera superficie de esta celda metálica aparecía toscamente pintarrajeada con todas las

horrendas y repugnantes imágenes que la sepulcral superstición de los monjes había sido capaz de concebir. Las figuras... (Cortázar 82)

Cortázar añade además el posesivo "Mi", que no existe en el texto de Poe, para incrementar aún más la impresión subjetiva e interiorizada del narrador que da cuenta de su asombro y pavor al descubrir la verdadera forma de su celda.

Y referente, por último, a la repetición de estructuras o expresiones, podemos señalar la concatenación de exclamaciones que aparecen en varias ocasiones en diversos relatos y que impregnan de dramatismo la narración, aunque para los lectores actuales pueda parecer un procedimiento algo anacrónico y exagerado:

Unreal! -Even while I breathed there came to my nostrils the breath of the vapor of heated iron! A suffocating odor pervaded the prison! A deeper glow settled each moment in the eyes that glared at my agonies! A richer tint of crimson diffused itself over the picture horrors of blood. I panted! I gasped for breath! (256)

¡Imaginario! ¡Me bastaba respirar para atraer á mis narices el vapor del hierro caliente! ¡Un olor sofocante se derramaba en la prisión! ¡Un ardor más profundo se fijaba á cada instante en los ojos clavados sobre mi agonía! ¡Un tinte más rico de rojo se mostraba sobre aquellas horribles pinturas de sangre! ¡Estaba jadeante! ¡Respiraba con esfuerzoz! (Olivera 308)

En esta primera traducción, Olivera trata de imitar por todos los medios el estilo de Poe y copia sus exclamaciones dramáticas, que hoy en día pueden parecer un tanto exageradas y anacrónicas. De hecho, en las tres restantes traducciones, los autores suprimen casi

por completo las exclamaciones, aunque Cortázar las sustituye por otro procedimiento, los puntos suspensivos, intentando aproximarse así al texto de Poe:

¡Irreal...! Al respirar llegó a mis narices el olor característico del vapor que surgía del hierro recalentado... Aquel olor sofocante invadía más y más la celda... Los sangrientos horrores representados en las paredes empezaron a ponerse rojos... Yo jadeaba, tratando de respirar.
(Cortázar 90)

Para nosotros, cualquiera de las dos soluciones es válida. La una puede tacharse de algo exagerada, aunque también lo es el texto de Poe en esta ocasión. La otra es una solución imaginativa más acorde con los tiempos, aunque en cierto modo sobrepase al texto de partida.

Aunque en "The Cask", el ritmo viene dado sobre todo por los juegos de palabras, el vibrante diálogo y las anticipaciones irónicas y fatalistas a lo largo de todo el relato, existen también repeticiones de estructuras breves que aceleran el ritmo en los momentos importantes:

I had finished a portion of the last and the eleventh; there remained but a single stone to be fitted and plastered in. I struggled with its weight; I placed it partially in its destined position. But now there came from out the niche a low laugh that erected the hairs upon my head. It was succeeded by a sad voice...(278)

Había terminado casi la totalidad de la oncena, y quedaba tan sólo una piedra que colocar y revocar. Tenía que pelear con su peso. Sólo parcialmente se colocaba en la posición necesaria. Pero entonces salió del nicho una risa

ahogada, que me puso los pelos de punta. Se emitía con una voz tan triste... (Gutierrez...327)

Terminé una parte de la undécima y última; sólo quedaba por colocar y fijar una sola piedra. Luché con su peso y la coloqué parcialmente en posición. Pero entonces brotó desde el nicho una risa apagada que hizo erizar mis cabellos. La sucedió una voz lamentable... (Cortázar 164-5)

En las dos traducciones observamos un ajuste bastante exacto en cuanto al sentido del texto -lo que no ocurre en las dos restantes-, pero mientras en la segunda, el traductor ha captado la impresión de narración acelerada y tensión creciente y la ha expresado por medio de pretéritos indefinidos castellanos, en la primera el autor se ha ceñido a un calco de los tiempos ingleses, lo cual no consigue en castellano el efecto pretendido por Poe.

A esto hay que añadir las estructuras ternarias no progresivas, a saber, las estructuras que significan una repetición de alguna función en la frase y que, por tanto, no son necesarias para la fluidez y la conclusión de ésta aunque sí para ayudar a marcar un ritmo a la narración y conferir ciertos matices que varían según el contexto:

thin with the intensity of their expression of
firmness -of immovable resolution- of stern
contempt of human torture. (246)

adelgazados por la intensidad de su expresión de
dureza, de inmutable resolución, de riguroso
menosprecio del dolor humano. (Olivera 208)

y

But the Prince Prospero was happy and dauntless
and sagacious. (269)

Pero el príncipe Próspero era feliz, é intrépido, y sagaz. (Olivera 43)

Pero el príncipe Próspero era feliz, intrépido y sagaz. (Summers...533)

La estructura ternaria sirve, en el primer caso, al propósito de enfatizar la descripción de los labios de los jueces durante el anuncio de la pena de muerte para el protagonista, y en el segundo a describir las cualidades esenciales del príncipe. Ningún traductor parece tener problemas con estos pasajes y todos consiguen el efecto enfático, aunque en el segundo ejemplo Olivera haya querido calcar la expresión de Poe, mientras que los demás traductores -como nosotros- hayan considerado innecesaria la adición de otra partícula copulativa.

En otras ocasiones las estructuras sintagmáticas no progresivas sirven a descripción de una atmósfera característica:

Then silence, and stillness, and night were the universe. (247).

Y el universo se redujo a silencio, noche y quietud. (Summers...570)

En este caso los autores han coincidido en suprimir las conjunciones de la construcción ternaria inglesa para expresar un efecto rítmico similar en castellano que resultaría extraño, pedante y muy anacrónico con la inclusión repetitiva de la conjunción "y". Con todo, existen algunas instancias de estructuras ternarias así como repetición de partículas que marcan ciertamente el ritmo en los pasajes narrativos:

I laid the second tier, and the third, and the fourth; and then I heard the furious vibrations of the chain. (278)

Coloqué la segunda hilera, después la tercera y la cuarta; entonces oí las furiosas vibraciones de la cadena. (Olivera 333)

Puse la segunda hilada, y la tercera y la cuarta, y entonces oí la furiosa vibración de la cadena. (Summers...549)

Extrañamente, en este caso la traducción más reciente del equipo de Summers ha respetado la construcción exacta del texto de Poe, mientras que todas las anteriores han optado por la alteración de la estructura ternaria con repetición de la conjunción "y". Creemos que en este pasaje es importante mantener el ritmo ascendente de la tensión del relato en su forma de partida, ya que no existe inconveniente alguno respecto al estilo en castellano.

En otras ocasiones, las estructuras ternarias comunican la expresión más dramática de los sentimientos del protagonista:

In the deepest slumber -no! In delirium -no! In a swoon -no! In death -no! even in the grave all *is not* lost. (247)

En el más profundo sueño, no. En el delirio, no. En el desvanecimiento, no. En la muerte, no. Ni aun en la tumba está perdido todo. (Olivera 289)

En medio del más profundo sueño..., ¡no! En medio del delirio..., ¡no! En medio del desvanecimiento..., ¡no! En medio de la muerte..., ¡no! Si fuera de otro modo, no habría salvación para el hombre. (Gutierrez...7)

En el más profundo sopor, en el delirio, en el desmayo... ¡hasta la muerte, hasta la misma tumba!, *no todo se pierde*. (Cortázar 570-1)

En este caso la repetición contiene cinco elementos en lugar de tres. En el primer caso, Olivera intenta ceñirse al texto de partida, aunque desechando la abundancia de exclamaciones dramáticas existentes y transformándolas en frases aseverativas. Gutierrez por su parte respeta los signos exclamativos e incluso añade otra repetición de "en medio" que no existe en el texto de Poe para acentuar la cadencia. Por último, Cortázar altera la estructura repetitiva y la convierte en una enumeración ternaria que concluye con una gran exclamación dramática, conservando por lo demás las cursivas de Poe. Pensamos que en este caso, la repetición de términos tal como la escribe Poe puede considerarse como exageradamente gótica. Las tres traducciones representan tres modos válidos de expresar la cadencia del pasaje de Poe. La primera, aunque evita las exclamaciones, es por lo demás bastante literal; la segunda en cambio representa una exageración de la cita de Poe, mientras que la tercera, aunque la más perfecta literariamente además de mantener una estructura ternaria, puede considerarse que peca precisamente de superar al texto de partida.

Por otra parte, se dan también repeticiones de tipo temático en todos los relatos, aunque hay ciertos ejemplos en "The Pit" que ilustran esta idea con la mayor precisión:

I had swooned; but still will not say that all of consciousness was lost (247); A deep sleep fell upon me -a sleep like that of death (251); There was another interval of utter insensibility (253).

Yo estaba desvanecido; pero, sin embargo, no diré que hubiese perdido toda conciencia (Olivera 289); ø (Olivera 297); Hubo un nuevo intervalo de perfecta insensibilidad (Olivera 302).

Me había desmayado, pero no puedo afirmar que hubiera perdido completamente la conciencia

(Cortázar 75); Un profundo sueño cayó sobre mí, un sueño como el de la muerte (Cortázar 81); Siguió otro intervalo de total insensibilidad (Cortázar 85).

Esta repetición temática corresponde a los tres momentos de inconsciencia sufridos por el protagonista del relato y que son fundamentales para explicar la estructura del relato. Por ello, consideramos esencial dicho procedimiento, que Cortázar mantiene en castellano, pero que Olivera destruye al olvidar uno de los pasajes en el tintero.

Finalmente, las repeticiones fonéticas, algunas de tipo aliterativo, marcan también momentos importantes en el relato e intensifican las impresiones textuales, confiriendo a la historia tensión y expresividad estética:

To and fro in the seven chambers there stalked,
in fact, a multitude of dreams. And these -the
dreams- writhed in and about, taking hue from
the rooms, and causing the wild music of the
orchestra to seem as the echo of their steps. And,
anon, there strikes the ebony clock which stands
in the hall of the velvet. And then, for a moment,
all is still, and all is silent save the voice of the
clock. The dreams are still-frozen as they stand.
(271)

En una palabra, los siete cuartos eran recorridos por una multitud de ensueños, que se balanceaban aquí y allá. Y éstos -los ensueños- se agitaban en todos los sentidos, tomando color diferente en cada pieza, y haciendo que la salvaje música de la orquesta, pareciera el eco de sus propios pasos. Y, cada hora, suena el reloj de ébano que está en el cuarto de terciopelo. Y entonces, durante un momento, todo enmudece,

salvo la voz del reloj. Los ensueños quedan
inmóviles en el sitio que ocupan -helados.
(Olivera 48)

En ninguno de los textos traducidos se logra un efecto similar al pretendido por Poe en el texto de partida, y esto porque es prácticamente imposible ya que los sistemas lingüísticos inglés y castellano no son homófonos ni existe entre ellos un paralelismo fonético. En este caso, Poe consigue crear la sensación del reloj repicando mediante el fonema [k], y la sensación de inmovilidad, inactividad, pavor y silencio de los asistentes a la fiesta mediante los fonemas [s] y [t], siendo este último el responsable de la inmovilidad y la rigidez del terror.

I fancied that I saw it in motion. In an instant
afterward the fancy was confirmed. Its sweep
was brief, and of course slow. I watched it for
some minutes somewhat in fear, but more in
wonder. Wearied at length with observing its
dull movement, I turned my eyes upon the other
objects in the cell. (252)

me pareció ver que se movía. Un momento
después se confirmaba mi idea. Su balanceo era
corto y, por tanto, muy lento. No sin cierta
desconfianza, y, sobre todo, con extrañeza, la
observé durante unos minutos. Cansado, al cabo,
de vigilar su fastidioso movimiento, volví mis
ojos a los demás objetos de la celda.
(Gutierrez...27)

Tampoco en esta ocasión, los traductores han conseguido imitar la sensación que produce el relato de Poe, por la misma razón que ya explicamos anteriormente. Aquí Poe expresa, mediante los fonemas [s] y [l], la sensación de lentitud, monotonía, sordera, pero también

la del sonido siseante del acero cortante iniciando sus pausados movimientos.

Por último, señalaremos un caso de "The Cask" en el que también los sonidos aliterativos tienen su lugar y su sentido:

A succession of loud and shrill screams, bursting suddenly from the throat of the chained form, seemed to thrust me violently back. For a moment I hesitated --I trembled. (278)

Una sucesión de fuertes y penetrantes alaridos salió de pronto de la garganta del encadenado, que parecía rechazarme con violencia hacia atrás. Durante un momento vacilé, temblé... (Summers...550)

En este caso la repetición del sonido líquido [r] expresa en toda su intensidad la calidad de la voz que sale de la figura encadenada e igualmente comunica el sentimiento de súbito terror de Montresor. Como en los casos anteriores, la impresión fonética no tiene una correspondencia idéntica en castellano e incluso, en muchas ocasiones, es prácticamente imposible de realizar, puesto que los sistemas inglés y castellano no son isomórficos y, por tanto, no siempre existe en castellano la correspondencia entre los significados y las representaciones fonéticas que se da en inglés.

Hasta aquí la sección dedicada a la función rítmica con sus equivalencias e inequivalencias en los textos de partida y de llegada. Ahora pasemos a analizar la función expresiva que se consigue a través principalmente de la elección del vocabulario, los procedimientos enfáticos y la puntuación.

El vocabulario de Poe puede dividirse, como ya mencionamos anteriormente, en tres categorías funcionales: ordinario, que proporciona una atmósfera gótica al relato, particular, que le confiere una temática y contenido especiales y, finalmente, clave o inspirador, que estructura el relato no sólo desde una perspectiva

narrativa sino también simbólica e interpretativa para conseguir, junto a las otras dos categorías, la unidad de impresión y efecto.

En primer lugar, el vocabulario que podemos denominar ordinario o habitual en muchos de los relatos de Poe es asequible para un público de cultura media y no presenta generalmente grandes dificultades de traducción. Este grupo de palabras, en su mayoría sustantivos y adjetivos suele describir una atmósfera gótica donde Poe enmarca sus relatos. Así la expresión "castellated abbey"(269) -principal símbolo de los relatos góticos como continuación de la catedral- es traducida como "almenado castillo"(Olivera 44), o "abadía fortificada"(Gutierrez...330); el "dungeon"(248) como "calabozo"(Olivera 202) y "palazzo"(275) como "palazzo"(Cortázar 160) o "palacio"(Gutierrez...316).

Existen, por tanto, vocablos pertenecientes a los campos semánticos más normales, los que se repiten a lo largo de la narrativa de Poe, empleados para crear al ambiente gótico de la historia, con palabras como "agony", "dungeon", "soul", "dream", "Fate", "horror", "spirit", "grave", "tomb", "darkness", "shadow", "silence", "enclosure", "vault", "terror", "dread" y "death" que se repiten, enmarcando la historia en una atmósfera gótica y funcionando como estructura subyacente del relato. Hasta aquí no existen grandes dificultades problema en cuanto a la elección del vocabulario por los traductores.

Se dan igualmente, elementos de idiomas extranjeros como galicismos -"bizarre", "fête" y "rôle", "flambeaux", "puncheon"-, italianismos -"palazzo", "improvisatori"-, españolismos -"Amontillado", "auto-da-fé"-, y latinismos -"decora"- que eran elementos ciertamente normales en la escritura anglosajona tanto en Gran Bretaña como en los Estados Unidos de América en aquella época, aunque parece que los lectores potenciales de Poe pudieran no estar muy familiarizados con algunas de ellas ya que las resalta mediante el uso de letra cursiva. Nuestros traductores se deciden por soluciones diversas en cada caso. Algunas veces las palabras extranjeras son traducidas al castellano por existir un vocablo correspondiente: "extravagante", "fiesta" y "rol"(Olivera). Otras en cambio se opta por mantener la palabra original: "bizarre",

"fête"(Gutierrez...). En general, como hemos dicho anteriormente, estas palabras no constituyen elementos fundamentales del relato, y sobre todo sirven para encuadrar la historia en unas coordenadas espacio-temporales determinadas. No obstante, existen algunas de ellas que sí influyen esencialmente en la lectura del relato, por lo que se verán más adelante en relación a otros puntos del análisis.

Respecto a las expresiones de nueva acuñación en lengua inglesa -según el diccionario americano Webster's- que emplea Poe, así como las que se cree inventó el autor como , "blood-tinted", "stiff-frozen", "half-subdued", "grave-cerements" y "blood-bedewed", añaden una expresividad que Poe no encontró supuestamente en el vocabulario existente hasta entonces en la lengua inglesa. Suelen referirse a temas o elementos característicos de la atmósfera gótica. Los traductores no tienen gran dificultad en buscar correspondientes, aunque en algunas ocasiones tienen que expresarlas mediante circumloquios, ya que el castellano no es proclive a los compuestos nominales separados por guiones y sin preposiciones: "color sangre", "inmóviles", "temblorosas", "mortaja", "rociados"(Olivera); "sangrientos", "parado", "mal reprimida", "sudario", "inundados de un rocío sangriento"(Gutierrez...); "de color de sangre", "helados, rígidos", "a medias sofocada", "sudario", "manchadas de sangre"(Cortázar); "teñidos de sangre", "paralizados", "mal contenida", "ropajes funerarios" y "regadas"(Summers...).

Los adjetivos influyen también de forma notable a la creación del clima oscuro y siniestro de las bodegas de Montresor. Los campos semánticos más abundantes remiten a la verticalidad y el descenso como en "low" y deep"(277), a la opresión como en "less spacious"(277), a la oscuridad como en "feeble" y "dull"(277) y, por último, al frío y la humedad como en "damp" y "cold"(275). Por otra parte, existe un gran número de combinaciones adjetivales de tipo binario, si tenemos en cuenta la brevedad del relato, como "*a long and winding staircase*"(275), "*a great and numerous family*"(276), "*low moaning cry*"(278), "*long and obstinate silence*"(278) y "*loud and shrill screams*"(278). Respecto a las combinaciones binarias adjetivales que acabamos de señalar, los traductores dan distintas soluciones: "una grande y tortuosa escalera"(Olivera 328), "una

grande y numerosa familia"(Olivera 329), "grito sordo", "largos y obstinados silencios", "gritos grandes y agudos"(Olivera 333); "una larga escalera de caracol"(Cortázar 160), "una distinguida y numerosa familia"(Cortázar 161), "quejido profundo", "largo y obstinado silencio", "agudos y penetrantes alaridos"(Cortázar 164).

Dentro del apartado referente al vocabulario específico de cada relato hay que señalar la abundante adjetivación cromática que se da en "The Masque", desde el comienzo al final y, especialmente en relación con las descripciones: "redness", "scarlet", "hale", "blue", "sable", "white", y otros, y es que la diversidad cromática de "The Masque" es difícil de encontrar en otros relatos de Poe. Nuestros traductores no parecen encontrar demasiadas dificultades en relación con la diversidad cromática, ya que entre ambos idiomas el espectro cromático no presenta divergencias que impidan una equivalencia traductiva.

En general, la adjetivación, ya indique colores o matices, substancias, sentimientos, sonidos u otros aspectos sensuales, es un mecanismo empleado generalmente por nuestro autor; añade los peculiares trazas a los temas, personajes, ambientes y disquisiciones que consiguen un efecto de originalidad, coherencia, sentido literario y artístico en la composición del relato:

It was in this apartment, also, that there stood against the western wall, a gigantic clock of ebony. Its pendulum swung to and fro with a dull, heavy, monotonous clang; and when the minute-hand made the circuit of the face, and the hour was to be stricken, there came from the brazen *lungs* of the clock a sound which was clear and loud and deep and exceedingly musical, but... (270)

También en este salón erguía-se, apoyado contra el muro de poniente, un gigantesco reloj de ébano. Su péndulo movía-se con un tictac sordo, pesado y monótono. Y cuando la minutería

completaba el circuito de la esfera e iba a sonar la hora, salía de los pulmones de bronce de la máquina un sonido claro, estrepitoso, profundo y extraordinariamente musical, pero...
(Gutierrez...334-5)

Hemos escogido sólo uno de los textos traducidos en este caso para resaltar que la dificultad no reside en el sentido de los adjetivos, sino en la musicalidad que existe en el texto de Poe y que ninguna de las traducciones ha podido igualar, ya que reside en el sonido, en la fonética de la lengua inglesa -especialmente en lo referente al sonido [l]- que añade unos matices particulares a los tañidos del reloj y que en castellano, obviamente, no encuentra una equivalencia exacta ni parecida.

Existen también vocablos, en el lenguaje de Poe -en especial en "The Pit"-, que remiten a los distintos sentidos: el tacto -"insensibility", "coarse serge", "moist", "slippery"- el oído -"musical", "hum", "*hissed*", "harsh grating", "thunders"- , el olfato -"decayed fungus", "acrid breath", "scent"-, el gusto -"thirst", "water", "pungently seasoned"-, la vista -"blackness", "vacancy", "glittering", "glaring", "glistening"- , además de los que indican forma -"massy", "keen", "flatter", "lozenge"-, sentimiento -"bitterness", "teeth were on edge", "agony", "náusea" y "moiety...through my brain"-, y confieren un tono lírico, dramático y trágico a este relato de Poe, dependiendo de los momentos narrativos, aunque siempre dotándolo de la sensualidad tan característica de los relatos de Poe. Un caso especial son los sustantivos terminados en "-ness": como "darkness", "nothingness", "blackness", "dampness", "flatness" y "stillness" indican una tendencia hacia lo esencial y abstracto en el relato "The Pit".

Estas palabras no tienen una gran importancia como palabras aisladas, aunque sí la tienen como grupo ya que confieren al relato diversas sensaciones específicas y una atmósfera que podríamos denominar sensual, por su relación directa con los distintos sentidos. Veamos como se traducen dichas palabras en la traducción más antigua de Olivera y en la más reciente, la del grupo de Summers.

Vocablos como "insensibility", "coarse serge", "thunders", "water" y "agony" no presentan grandes dificultades y son traducidos de modo muy similar en las dos versiones: Olivera traduce "insensibilidad", "sarga grosera", "truenos", "agua" y "agonía", mientras Summers escribe "insensibilidad", "sarga ordinaria", "truenos", "agua" y "agonía". Pero existen además otras expresiones que presentan más dificultad y se prestan a una mayor variedad de interpretaciones, como "pungently seasoned", "acrid breath", "teeth were on edge", "heavy clamminess" y "harsh grating". Olivera traduce estas expresiones como "cruelmente sazónada", "soplo acre", "mis dientes se erizaron", "horroroso vómito" y "poderoso mugido", mientras el grupo de Summers traduce "fuertemente sazónada", "su aire", "me rechinaron los dientes", "pesada náusea" y "retumbaron". Podemos inferir de la comparación de las traducciones de las mencionadas expresiones que Olivera intenta no alterar las expresiones del texto de Poe aunque a veces peca de excesivamente literal -"cruelmente sazónada"- e incluso incorrecto en castellano como en "mis dientes se erizaron". En cambio el grupo de Summers realiza una traducción más acorde con la lengua castellana, aunque en ocasiones omite información como en "su aire" por "acrid breath" y en otras realiza procedimientos de traslación como en el último ejemplo "harsh grating", cuyo sentido Summers transfiere en el verbo "retumbaron". Un caso especial es el término "unconsciousness" que Olivera traduce por medio de una paráfrasis "este estado en que la conciencia parece aniquilada" ya que en 1884 el concepto psicológico de "inconsciencia" todavía no estaba muy extendido. En cambio Summers traduce simplemente "estado de inconsciencia".

Por lo demás, existe otro tipo de palabras que, agrupadas en campos semánticos amplios, confieren a la historia el matiz concreto buscado por Poe en cada una de ellas, ya sea referido a los personajes, a la atmósfera misma en donde se desarrolla la acción o, incluso, el tono subyacente que Poe quiere imprimir a la creación del texto, aunque siempre teniendo en cuenta el público al que se dirige. Un primer grupo importante es el que se refiere a la personalidad de nuestro protagonista/narrador, que emplea gran

cantidad de palabras relacionadas con las matemáticas, la geometría, la numerología y la física -como ya vimos anteriormente; así se define o al menos nos hace pensar en un hombre científico y lógico, efecto que conviene a Poe para comunicar el efecto pretendido con más rotundidad. Este primer grupo no presenta demasiadas dificultades de traducción. Palabras como "limitless", "solid material", "full length", "right angles", "circuit", "yard", "paces", "size", "double", "dimensions", "irregularity", "circular" and "convolutions" son traducidos por Gutierrez y Cortázar respectivamente como "ilimitado/ilimitado", "materia dura/material sólido", "en toda su longitud/bien extendido", "formando un ángulo recto/en ángulo recto", "circuito/circuito", "yarda/yarda", "pasos/pasos", "dimensiones/dimensiones", "doble/doble", "dimensiones/tamaño", "irregularidad/irregularidad", "circular/circular" y "vueltas/vueltas". Observamos que no existen grandes diferencias en cuanto a los sentidos aunque sí a veces en cuanto a la forma. No obstante, es reseñable que todos los traductores hayan optado por mantener las medidas anglosajonas de yardas, pies y pulgadas en la versión castellana, excepto Olivera que evita escribir "yardas" aunque sí utiliza "pie" y "pulgada". Para nosotros, lo más conveniente hubiera sido utilizar metros y centímetros, aunque puede que así se perdiera cierto sabor de la atmósfera del relato de Poe. De cualquier forma, lo que no es aceptable es el mantenimiento de unos y la supresión de otros de modo arbitrario.

El resto del vocabulario tiene la función de servir con más concisión y exactitud a los propósitos de Poe. Por ello, a veces los campos semánticos se hacen muy repetitivos, lo que intensifica las sensaciones en los lectores. Por ejemplo, en uno de los párrafos de "The Cask of Amontillado", el antepenúltimo de la página 278 que tiene sólo 8 líneas, Poe escribe nueve vocablos, "shrill", "loud", "screams", "bursting", "yells", "clamored", "re-echoed", "aided" y "surpassed" que se refieren a la profusión de chillidos o lamentos a voz en grito. Los traductores por orden cronológico -Olivera, Gutierrez, Cortázar y Summers- dan las siguientes soluciones: "grandes/fuertes /agudos/fuertes", "agudos/agudos/penetrantes /penetrantes", "gritos/gritos/alaridos/alaridos", "brotó /salió

/brotando/salió", "aullidos/gritos/alaridos/alaridos", "ø/clamaba/clamaba/clamaba", "respondí...haciéndoles eco/los repetí/fui su eco/los repetí", "(haciéndoles) acompañamiento/los acompañé/ayudélos/lo acompañé" y "sobrepujándoles/los vencí/lo sobrepujé/los sobrepasé". Como vemos no hay grandes diferencias entre ellos y cuando existen, suelen ir emparejadas por épocas, aunque no siempre.

En cuanto al origen del léxico, hay que decir que en los relatos que nos ocupan, especialmente en "The Cask of Amontillado", Poe echa mano de numerosas palabras con radicales de origen extranjero. Desde los nombres de los personajes -"Montresor", "Fortunato" y "Luchesi"- al vino "Amontillado", pasando por abundantes referencias a lenguas extranjeras modernas y clásicas como en "*millionnaires*", "*connoisseurship*", "*roquelaire*", "palazzo", "flambeaux", "Medoc", "De Grâve", "puncheons", "*Nemo me impune lacessit*", "rapier" y "*In pace requiescat*", que tienen la principal función de enmarcar la historia dentro de unas coordenadas espacio-temporales así como de servir como símbolos irónicos de las personalidades y destinos de los protagonistas y asociarse, en ciertas ocasiones, con detalles y/o acciones del relato. Dichas palabras tampoco representan insoslayables problemas de traducción. Veamos no obstante cómo las interpretan nuestros traductores: "inteligente/entendido/*connaissance*/ e n t e n d e r mucho", "ø/*millionnaires*/ millonarios, "capa/*roquelaire*/*roquelaure*", "palacio/palacio/*palazzo*" , "candeleros/velas/antorchas", "medoc/Medoc/Medoc", "de Grave/De Grave/De Grâve", "piezas/toneles/pipas", "*Nemo me impune lacessit*", "espada" y "*In pace requiescat*/*Requiescat in pace*".

Sobre las palabras de origen extranjero creemos que deben traducirse siempre, excepto en los casos en que no exista una alternativa traductiva clara en castellano. Es cierto que en el texto de Poe, las expresiones francesas e italianas -a excepción, claro está, de los nombres propios como "Medoc" y "De Grâve"- podrían tener más cabida sobre todo como medio para crear una atmósfera espacio-temporal concreta, aunque en la traducción castellana y especialmente en las más recientes creemos que no es necesario ni

conveniente mantener dichas expresiones. El caso de las sentencias latinas es distinto, puesto que han sido incorporadas a las distintas lenguas para expresar ideas muy concretas en situaciones muy concretas, por lo que sería harto extraño el traducirlas de otro modo.

Como dijimos anteriormente, existen también palabras de nueva creación de Poe como el compuesto "tight-fitting", el nombre "Luchesi" (The Cask), "blood-bedewed", "stiff-frozen", "half-subdued" y "grave ceremonies"(The Masque), que no constituyen nunca un problema en la traducción, aunque a veces los autores difieran en sus soluciones, por ejemplo en "stiff-frozen (dreams)" y en "half-subdued laughter". Olivera traduce "los sueños quedan inmóviles" y "una...temblorosa carcajada"; Gutierrez "las figuras de pesadilla quedan yertas" y "una risa...mal reprimida"; Cortázar "los sueños están helados, rígidos" y "una risa...a medias sofocada" y, por último, Summers escribe "los sueños quedaban paralizados" y "una hilaridad...mal contenida". Lo que más resalta de estas soluciones es por un lado la diferencia de interpretación que dan Gutierrez y Navarro al entender "dreams" como "pesadillas" y no como "sueños", lo cual no tiene mucho que ver con el vocablo de nueva creación "stiff-frozen" en el que todos coinciden con ligeras matizaciones de grado, no de calidad. También todos ellos coinciden con sutiles matizaciones en la interpretación de "half-subdued", siendo mayor la diferencia de interpretación del sustantivo "laughter" al que se refiere.

Fijemos ahora nuestra atención en las repeticiones de palabras que indican conceptos esenciales en el tema de la historia; palabras como "death", "nothingness", "darkness", "infernal", "descent", "thought", "consciousness", "madness", "sleep", "fear", "terror", "tomb", "pit", "pendulum", "dungeon"... se repiten en "The Pit and the Pendulum" interminablemente como tales o como derivados morfológicos y semánticos, lo que confiere a la historia un carácter de opresión y fatalidad. La importancia de estas palabras reside en su repetición en distintos momentos del relato. Así "agony" se repite más de cinco veces en el texto lo mismo que "insensibility", marcando la atmósfera opresiva y la actitud impotente del protagonista ante los acontecimientos. También se repiten hasta la

saciedad otros vocablos como "darkness", "despair", "blackness" y "nothingness", que son traducidos como "tinieblas/oscuridad", "desesperación", "negrura/negritud/lo negro" y "nada/vacío".

Este vocabulario puede clasificarse en distintos grupos, según sea la importancia de las palabras en la historia en relación con el hilo argumental y la tensión de la historia. Así observamos en primer lugar que, dependiendo de la acción del relato, los campos semánticos varían, aunque también se repiten para conferir a éste una estructura más cerrada, coherente y envolvente que facilite la unidad de efecto. Lo importante en este punto es mantener la reiteración en los campos semánticos para conferir al texto de llegada una sensación paralela a la del de partida.

Mención especial en "The Cask of Amontillado" merece el vocablo "nitre", que aparece en diversas ocasiones, casi siempre nombrado por Montresor y que creemos sirve para producir una cierta unidad como hilo conductor del relato. "Nitre", como dijimos, refiere tanto a las formaciones geológicas producidas por la erosión de ciertos elementos como al nitrato potásico o salitre, producido por combinación química de varios elementos en unas determinadas condiciones de temperatura y presión. Recordemos que además de servir como modo de amedrentar a Fortunato, Montresor utiliza la palabra "nitre" en relación con la búsqueda del disolvente universal -responsable de todas las reacciones químicas y elemento esencial del principio de la vida- y también con el ciclo del nitrógeno, estrechamente ligado al ciclo biológico de la vida. Recordemos así mismo que el color blanco del "nitre" está relacionado con el más allá de nuestra psique o de la inmortalidad del alma humana. Los traductores ofrecen las soluciones "nitro"(Olivera) y "salitre"(el resto de ellos). Una vez analizada la función de "nitre" en el texto de Poe, creemos que la mejor solución es la de Olivera, por cuanto que ofrece un significado más rico en sentidos, si bien el término no parece de uso muy corriente para un lector medio. Por otra parte, "salitre" se relaciona en castellano con el mar y menos con las formaciones geológicas subterráneas o con el nitrógeno, por lo que no la consideramos una buena solución.

Con todo, el grupo de palabras más importante, especialmente en "The Pit", es aquél que contiene las que podríamos denominar *clave* -llamadas también *inspiradoras* por algunos críticos-, con la función tanto de aglutinar los temas y distinguir las acciones como de estructurar y unir tales temas y acciones en la trama argumental y de efecto del relato. Vocablos como "*revolution*", "*madness*", "*thought*", "*nothing*", "*auto-da-fés*", "*tomb*", "*sudden*", "*pit*", "*hope*", "*still*", "*free*" y "*Unreal*", todas ellas escritas en cursiva con el fin de intensificar su efecto sobre el lector, sirven para estructurar argumentalmente el relato, más desde el punto de vista de efecto y tensión climática que desde el punto de vista meramente lingüístico de *parsing* o separación de unidades temáticas. Ya hemos observado anteriormente el efecto que produce al lector algunas de estas palabras en el contexto de la historia. Veamos ahora las soluciones que dan los traductores a dichas palabras clave, por orden cronológico -Olivera, Gutierrez, Cortázar y Summers- y respectivamente "*rotación/rotación/revolución/revolución*", "*locura/locura/locura/locura*", "*pensamiento/pensamiento/pensamiento/pensamiento*", "*nada/nada/nada/nada*", *autos de fe/autos de fe/auto de fe/"auto de fe*", "*tumba/tumba/tumba/tumba*", "*repentina/repentina/de golpe/repentina*", "*pozo/pozo/pozo/pozo*", "*esperanza/esperanza/esperanza/esperanza*", *inmóvil/inmóvil/inmóvil/inmóvil*", "*libre/libre/libre/libre*", "*Imaginario/Imaginario/Irreal/Irreal*". En cuanto al sentido de las palabras, los traductores parecen coincidir de forma mayoritaria, excepto en la primera "*revolution*" y en la última "*Irreal*". En el primer caso, creemos que "*revolución*" expresa con más rigor el sentido del texto de Poe, puesto que no sólo se refiere a un sentido físico, sino también figurado e incluso funciona como cita intertextual como vimos anteriormente. En cuanto al segundo caso, pensamos que "*Irreal*" se adapta mejor al sentido del texto de partida, puesto que corresponde con el sentido de la palabra inglesa, aunque también podrían darse las opciones "*Ilusorio*", "*Ilusión*" o "*No real*".

Enlazando con este último comentario, deberíamos igualmente la posible traducción de los diversos procedimientos de énfasis que Poe utiliza en sus textos. La utilización de cursivas es un

procedimiento muy empleado por Poe en diversos momentos y funciones. Arriba mencionamos la utilización por Poe de léxico de origen extranjero y ésta es uno de los momentos en que el autor utiliza las cursivas para enfatizar o subrayar dicho origen. Creemos que en el caso mayoritario en que dichos elementos léxicos sean susceptibles de soluciones traductivas en castellano, las cursivas no tendrán ya mucho sentido en la traducción. Existen sin embargo otros casos en los que las cursivas indican momentos importantes del relato que Poe quiso señalar en beneficio del lector. Por ejemplo, en "The Masque of the Red Death" observamos palabras como "*sure*", "*their*" y "*blood*" que indican puntos de suspense o tensión máxima en la historia. Veamos pues ahora, las soluciones alternativas que nos sugieren nuestros traductores. Mientras Cortázar y Summers se deciden por suprimir las cursivas en los tres casos, Gutierrez sólo la utiliza en "*sangre*" y Olivera en "*convencerse*" -traslación verbal desde el adjetivo "*sure*"- y en "*sangre*". En este caso, creemos que la utilización de las cursivas es apropiada -si se conviene que en efecto dichas palabras representan puntos de inflexión o tensión importantes- aunque la interpretación que los traductores realicen en cada caso del texto de partida marcará la decisión sobre su uso.

Por último, respecto al uso de cursivas señalamos el caso más importante que aparece en Poe. Recordemos para ello la utilización de las cursivas que el autor emplea en "The Pit and the Pendulum" según nuestra propia interpretación. En este caso, la utilización de cursivas como solución traductiva se hace para nosotros poco menos que obligada, puesto que los elementos léxicos representan puntos importantes tanto en sus sentidos aislados como para el hilo del relato y la consecución de una lectura global interpretativa del texto. Nuestros traductores presentan diversas soluciones en cada caso, aunque Cortázar es el que más se acerca a nuestra solución traductiva al enfatizar todas las palabras, a excepción de "autos de fe", palabra que nosotros también subrayamos por indicar el punto fundamental de la ambientación espacio-temporal del relato.

Siguiendo con los procedimientos enfáticos, cabría ahora señalar el uso de las mayúsculas iniciales que Poe lleva a cabo, particularmente en "The Masque of the Red Death".

Cuando Poe escribe con mayúscula, lo hace por dos motivos principales: para indicar expresiones que pueden ser desconocidas para el público, como "Avatar" -palabra que proviene del sánscrito y significa la manifestación concreta de cierto principio o idea- y para subrayar elementos léxicos tan conocidos como "Beauty", aunque quizás queriéndole dar otro sentido distinto del coloquial o corriente. Existe sin embargo otra razón para la escritura de las mayúsculas en Poe, a saber, resaltar los principales personajes de la historia que en este caso son "Red Death", "Prince Prospero" y "Time", o las palabras clave del efecto que Poe quiso conseguir -casi siempre al final del relato- como en "Darkness" and "Decay". Los traductores, como siempre, ofrecen distintas soluciones para los problemas traductivos.

Así, Summers sólo escribe con mayúscula "Muerte Roja" y "Próspero", nombre propio que exige mayúscula inicial en castellano. Cortázar enfatiza también la palabra "Tiempo", quizá porque, al igual que nosotros, vislumbró la importancia del término como personaje central aunque en la sombra de la historia. Para Gutierrez ninguno de los términos que Poe enfatiza merecen ser enfatizados, excepto "Muerte Roja", aunque añade por su cuenta el énfasis de "Humanidad" que no aparece en el texto de Poe. Por último, Olivera escribe "Avatar", además de "Oscuridad" y "Ruina", como traducciones de "Darkness" y "Decay". En nuestra opinión, la palabra "Avatar" no debería ser enfatizada hoy en día, puesto que entra dentro del dominio del lector medio, no así en inglés en la época de Poe y, probablemente, tampoco en castellano cuando aparece la edición de Olivera. La licencia de Gutierrez de suprimir casi todos los énfasis marcados por Poe y a su vez añadir uno propio nos parece un tanto arrogante y errónea por cuanto que no sabemos a ciencia cierta si este traductor tuvo alguna idea interpretativa *in mente* para apoyar este procedimiento o si se trató de un puro capricho del momento. Pensamos que tanto "Red Death" como "Time" y por otra razón "Beauty" deben conservar el énfasis en castellano por existir motivos objetivos para ello, motivos que ya explicamos en la primera parte de este análisis. Consideramos así mismo que "Decay" y "Darkness" deben mantener las mayúsculas en castellano

por contribuir decisivamente a la unidad de efecto del relato, si bien puedan perder su componente aliterativo en la traducción como veremos más adelante.

Este comentario anterior nos servirá para enlazar con los procedimientos de puntuación, esenciales en los relatos de Poe a la hora de realizar una traducción acorde con la obra original y, al mismo tiempo, que no viole o distorsione el estilo -tomado en sentido amplio- de la lengua a la cual se quiere traducir. De las comillas, poco hay que decir referente a este relato, aunque cabría apuntar el caso de "Red Death", que aparece con comillas desde el principio de la historia, hasta que los asistentes reconocen a la *Muerte Roja* en la figura enmascarada, es decir, cuando sale de la sombra para actuar y se hace presente para todos los personajes, incluido el príncipe. Unicamente Cortázar realiza una diferenciación entre las comillas del principio del relato y la ausencia de éstas más adelante. Pero ni siquiera éste lleva a cabo dicha diferenciación en el sentido al que nos referimos, ya que suprime las comillas en la segunda ocasión en que aparece *Red Death*, como si las comillas tuvieran una mera función de presentación del personaje, con lo que no consigue el efecto pretendido, desde nuestro punto de vista, por Poe.

En Poe abundan las interrogaciones y exclamaciones dramáticas y/o enfáticas en lugares donde el castellano no parece requerirlas o incluso las rechaza por cuestiones de estilo nacional y, sobre todo, los guiones. Las interrogaciones y exclamaciones, como ya dijimos, suelen definir momentos particularmente dramáticos del texto. A este respecto creemos -como ya señalamos anteriormente- que se debería buscar su origen en los relatos góticos anteriores a la escritura de Poe, de los que el autor tomó las bases de su estilo y a los que ciertamente se podría achacar un exagerado dramatismo que a veces impregna las historias de una emotividad excesiva -perjudicial para el principal propósito de las mismas- confiriéndoles un matiz de irrealidad e impidiendo que el lector continúe absorto en la historia. Veamos pues como traducen nuestros autores los siguientes fragmentos de "The Pit and the Pendulum":

Unreal! -Even while I breathed there came to my nostrils the breath of the vapor of heated iron! A suffocating odor pervaded the prison! A deeper glow settled each moment in the eyes that glared at my agonies! A richer tint of crimson diffused itself over the picture horrors of blood. I panted! I gasped for breath! (256)

In the deepest slumber -no! In delirium -no! In a swoon -no! In death -no! even in the grave all *is not* lost. (247)

Olivera:

¡Imaginario! ¡Me bastaba respirar para atraer á mis narices el vapor del hierro caliente! ¡Un olor sofocante se derramaba en la prisión! ¡Un ardor más profundo se fijaba á cada instante en los ojos clavados sobre mi agonía! ¡Un tinte más rico de rojo se mostraba sobre aquellas horribles pinturas de sangre! ¡Estaba jadeante! ¡respiraba con esfuerzo! (308)

En el más profundo sueño, no. En el delirio, no. En el desvanecimiento, no. En la muerte, no. Ni aún en la tumba está perdido todo. (289)

Gutierrez y Navarro:

¡Imaginario! me bastaba respirar para traer hasta mi nariz un vapor de hierro enrojecido. Extendíase por el calabozo un olor sofocante. A cada momento reflejábame un ardor más profundo en los ojos clavados en mi agonía. Un rojo más oscuro se extendía sobre aquellas

horribles pinturas sangrientas. Estaba jadeante; respiraba con grandes esfuerzos. (44)

En medio del más profundo sueño..., ¡no! En medio del delirio..., ¡no! En medio del desvanecimiento..., ¡no! En medio de la muerte..., ¡no! (7)

Cortázar:

¡Irreal...! Al respirar llegó a mis narices el olor característico del vapor que surgía del hierro recalentado... Aquel olor sofocante invadía más y más la celda... Los sangrientos horrores representados en las paredes empezaron a ponerse rojos... Yo jadeaba, tratando de respirar. (90)

En el más profundo sopor, en el delirio, en el desmayo... ¡hasta la muerte, hasta la misma tumba!, *no todo se pierde*. (76)

Como vemos existen soluciones para todos los gustos, si bien éstos no tienen una correspondencia directa con la época en que se escribe el texto, sino más bien con las interpretaciones personales de los distintos autores. Mientras Olivera respeta las exclamaciones del primer pasaje y suprime muchas de las del segundo, Gutierrez hace exactamente lo contrario. Por último, Cortázar las suprime casi por completo en el primero y en el segundo, acaso por considerar exagerado y anacrónico en castellano el abuso de las exclamaciones dramáticas en este tipo de prosa. Nosotros pensamos que no se deben reproducir los abusos de este tipo de puntuación en castellano, aunque sí expresar de un modo u otro la sensación y el efecto que Poe pretendía en estos pasajes.

Por último, en cuanto a la puntuación debemos dedicar una sección a los guiones que constituyen uno de los procedimientos más utilizados y característicos de muchos de los relatos de Poe. Los

guiones acotan pensamientos más o menos interiorizados y emotivos del protagonista, que podemos referir mejor a un aspecto lírico de la historia. En Poe los guiones sirven a diversos propósitos. A veces sustituyen a los dos puntos como en *"Blood was its Avatar and its seal -the redness and horror of blood"*(Masque 269). Otras se utilizan en su forma más habitual para indicar un pensamiento innecesario aunque explicativo como en *"There were seven -an imperial suite"*(Masque 269) o *"He repeated the movement -a grotesque one"*(Cask 277). En ocasiones se quiere indicar un pensamiento fluido pero inconexo que no puede completarse si no es cambiando toda la estructura sintáctica de la frase como en *"That at the eastern extremity was hung, for example, in blue -and vividly blue were its windows"*(270). En otras ocasiones una simple coma o un punto y coma podría sustituir el guión: *"There were much glare and glitter and piquancy and phantasm -much of what has been since seen in "Hernani"*(Masque 271) o *"In painting and gemmary Fortunato, like his countrymen, was a quack -but in the matter of old wines he was sincere"*(Cask 274). En *"...there arose at length from the whole company a buzz, or murmur, expressive of disapprobation and surprise -then, finally, of terror, of horror, and of disgust"*(Masque 272), el guión podría sustituirse por un punto y coma o un punto. Como sustitutos de los puntos suspensivos: *"He will tell me--"*(Cask 275) y *"Besides, there is Luchesi--"*(Cask 276), aunque también realicen su función propia como separadores de comentarios innecesarios, y sirvan en ocasiones para separar las toses de Fortunato como en *"Ugh! ugh! ugh! --ugh! ugh! ugh! --ugh! ugh! ugh! --ugh! ugh! ugh! --ugh! ugh! ugh!"*(Cask 276), y en ocasiones no sepamos con exactitud su función como en *"For he most part their enthusiasm is adopted to suit the time and opportunity --to practise imposture upon the British and Austrian millionnaires"*(Cask 274).

Veamos pues las soluciones que ofrecen nuestros traductores a algunos de estos casos.

Blood was its Avatar and its seal -the redness and
horror of blood. (Masque 269)

He repeated the movement -a grotesque one.
(Cask 277)

That at the eastern extremity was hung, for
example, in blue -and vividly blue were its
windows. (270)

There were much glare and glitter and piquancy
and phantasm -much of what has been since
seen in "Hernani". (Masque 271)

Besides, there is Luchesi--. (Cask 276)

Ugh! ugh! ugh! --ugh! ugh! ugh! --ugh! ugh!
ugh! --ugh! ugh! ugh! --ugh! ugh! ugh!. (Cask
276)

Olivera:

La sangre era su Avatar, y su sello -lo rojo y lo
horrible de la sangre. (43)

Él repitió el movimiento, un movimiento
grotesco. (330)

Por ejemplo, la situada en la extremidad oriental
estaba adornada de azul, y tenía las ventanas
azules. (45)

Había mucho brillo, mucho de picante y de
fantástico -mucho de lo que se ha visto después
en "Hernani". (47)

Por otra parte ahí está Luchesi... (328)

ø. (328)

Gutierrez:

Su avatar era la sangre, el color rojo y el horror
de la sangre. (329)

El repitió el movimiento, un movimiento
grotesco. (321)

El que ocupaba el extremo oriental, por ejemplo, estaba decorado en azul, y los ventanales eran de un azul vivo. (332)

Había cosas chocantes y cosas fantásticas, mucho de lo que después se ha visto en *Hernani*. (337)

Además, cerca de aquí vive Luchesi... (318)

-¡Ejem! ¡Ejem! ¡Ejem! ¡Ejem! ¡Ejem! ¡Ejem! ¡Ejem! ¡Ejem!... (317)

Cortázar:

La sangre era su encarnación y su sello: el rojo y el horror de la sangre. (166)

Repitió el movimiento, un movimiento grotesco. (162)

Si, por ejemplo, la cámara de la extremidad oriental tenía tapicerías azules, vívidamente azules eran sus ventanas. (167)

Reinaba en ellos el brillo, el esplendor, lo picante y lo fantasmagórico -mucho de eso que más tarde habría de encontrarse en *Hernani*. (169)

Además está Luchesi, que... (161)

ø. (160)

Summers:

La sangre era su avatar, y su sello la rojez y el horror de la sangre. (533)

...él repitió el movimiento, un movimiento grotesco en verdad. (547)

La sala del extremo oriental, por ejemplo, era de color verde, y las ventanas eran de un verde profundo. (534)

Había mucho de deslumbrador y reluciente,
 picante y fantástico; mucho de lo que se ha visto
 después en Hernani. (536)

Además, allí está Luchresi. (546)

-¡Ugh! ¡Ugh! ¡Ugh! ¡Ugh! ¡Ugh!. (546)

En el primer caso, sólo Cortázar coincide con nuestra apreciación de los dos puntos, aunque las otras alternativas no son incorrectas, incluso la de Olivera de respetar el guión de Poe. La segunda frase, aunque represente uno de los usos más característicos del guión, todos los traductores han optado por la coma, solución correcta además, claro está, de mantener el guión. En el tercer ejemplo, todos los traductores a excepción de Cortázar optan por alterar la estructura sintáctica de la frase. Cortázar también la altera pero de forma muy sutil y casi inapreciable por medio del condicional "Si". En la cuarta frase la solución más fácil y correcta es mantener el guión, ya que ejerce simplemente su función habitual, sin embargo, Summers ha optado por el punto y coma y Gutierrez a la coma a los que aludimos anteriormente. Los tres primeros, coincidiendo con nuestra apreciación, sustituyen el guión por puntos suspensivos, mientras Summers falla al no conseguir el efecto por medio del punto y seguido. Finalmente, el último ejemplo en el que los guiones sirven meramente de separadores de las exclamaciones de las toses de Fortunato, Cortázar y Olivera optan por suprimir las interjecciones, mientras Gutierrez y Summers utilizan una forma exclamativa corriente del castellano, el primero acabándola en puntos suspensivos para expresar la reiteración del movimiento espasmódico de Fortunato.

Pensamos que en los casos en que el guión puede sustituirse por otro tipo de puntuación como punto, punto y coma o dos puntos, Poe lo evita bien porque quería atribuir la cualidad de fluidez al pensamiento del narrador o bien porque piensa que de este modo el ritmo no quedará sesgado por una puntuación excesivamente dura o rotunda. Todos estos procedimientos no son arbitrarios o casuales

sino que contribuyen decisivamente a crear un ritmo, tema, argumento y unidad de efecto textuales.

V.2.3 ESTRATO TEXTUAL. DISEÑO DEL RELATO.

Como hemos mencionado anteriormente, la estructura textual de los relatos de terror de Poe, especialmente los tres que nos ocupan, consiste en una tensión creciente que concluye con el clímax de la historia y se sustenta en una ambientación gótica espacio-temporal, de protagonistas grotescos, víctimas aisladas del mundo aunque de identificación más que posible con el lector, y de narradores omnipresentes -muchas veces coincidentes con los personajes principales- que emplean procedimientos metalingüísticos de verosimilitud para hacer al lector partícipe de la acción, todo ello combinado en ocasiones con un humor irónico y casi siempre con elementos sensoriales de todo tipo y con ideas características de un pensamiento romántico de tintes ilustrados. Aunque todos los aspectos arriba reseñados se dan en combinación, existen diversos acercamientos para su estudio. Nosotros hemos escogido el que más se acerca al modo de construcción de los relatos de Poe, a saber, desde la unidad de efecto hacia atrás -hacia el diseño textual del relato. Veamos ahora cómo se traduce esta estructura textual en castellano a través de las versiones de nuestros autores.

La estructura textual en "The Masque of the Red Death" presenta una tensión creciente que alcanza su punto álgido en el momento en el que se hace presente la "Muerte Roja" a través de la máscara y decae a partir de entonces:

But the mummer had gone so far as to assume the type of the Red Death. His vesture was dabbled in *blood* -and his broad brow, with all the features of the face, was besprinkled with the scarlet horror. (272)

Pero el desconocido había llevado su imprudencia hasta representar á la *Muerte Roja*.

Sus vestiduras estaban salpicadas de *sangre*, y su ancha frente, así como los rasgos de la cara, estaban rociados con el horrible color escarlata. (Olivera 50)

Pero el enmascarado se había atrevido a asumir las apariencias de la Muerte Roja. Su mortaja estaba salpicada de sangre, y su amplia frente, así como el rostro, aparecían manchados por el horror escarlata. (Cortázar 171)

Lo fundamental de este pasaje es, en nuestra opinión, el cambio de ritmo del relato que produce la aceleración de la tensión de la historia. Esta aceleración es debida al giro que toma la historia cuando la máscara se hace real como soporte de la Muerte Roja. Esto lo expresa perfectamente Poe con la supresión a partir de este momento de las comillas para nombrar a la Muerte Roja que ya se ha hecho real y activa para los asistentes a la fiesta. Ninguno de los traductores cae en la cuenta del procedimiento de Poe y, por tanto, pierden -al menos en parte- la posibilidad de expresar esta idea. Cortázar, que sí escribe Muerte Roja sin comillas, lo hace desde la segunda ocasión en que se nombra, por lo que sus motivos no son coincidentes con los de Poe.

Con todo, Poe había pretendido, como en otros relatos, que el clímax coincidiera con el final. Por ello, escribe sus últimas frases tan fatales y apocalípticas, cargadas de sentido y de expresividad poética:

And the life of the ebony clock went out with that of the last gay. And the flames of the tripods expired. And Darkness and Decay and the Red Death held ilimitable dominion over all. (273)

Y la vida del reloj de ébano extinguióse con la del último de aquellos licenciosos. Y las llamas de los trípodes se extinguieron. Y la tiniebla, y la ruina,

y la «Muerte Roja» tuvieron sobre todo aquello ilimitado dominio. (Gutierrez 346)

La vida del reloj de ébano se extinguió con la del último de los alegres libertinos. Las llamas de los trípodes se apagaron. Y las tinieblas, la ruina y la *Muerte Roja* mantuvieron sobre todo su ilimitado dominio. (Summers 540)

Hay que resaltar que, si bien Poe no consigue en este relato su pretendido clímax al final de la historia, sí consigue su unidad de efecto y en estas frases finales recae buena parte de este efecto. Por ello, nos parece de gran importancia mantener las mayúsculas de "Darkness" y "Decay" además de las de "Red Death", aunque sea casi imposible mantener la aliteración mediante el sonido [d], que Poe realiza en inglés. Por otra parte, la repetición de la conjunción, tan típica de los cuentos de hadas, es esencial para la correcta interpretación de este final de relato y, por consiguiente, para el toda la historia.

En "The Cask of Amontillado" y en mayor medida en "The Pit and the Pendulum" el final coincide con el clímax de la historia, aunque presentan ciertas dificultades de traducción:

For the half of a century no mortal has disturbed them. *In pace requiescat!*. (279)

There was a discordant hum of human voices!
There was a loud blast as of many trumpets!
There was a harsh grating as of a thousand thunders! The fiery walls rushed back! An outstretched hand caught my own as I fell, fainting, into the abyss. It was that of General Lasalle. The French army had entered Toledo. The Inquisition was in the hands of its enemies. (257)

Desde hace medio siglo ningún mortal los ha removido: *In pace requiescat*. (Olivera 334)

¡Una explosión, un huracán de clarines! ¡Un poderoso mugido como el de un millar de truenos! ¡Los muros de fuego retrocedieron precipitadamente! Un brazo extendido asió el mío, cuando caía, desfalleciente, en el abismo. Era el brazo del general Lasalle.

El ejército francés había entrado á Toledo. La Inquisición estaba en poder de sus enemigos. (Olivera 310)

Durante medio siglo, ningún mortal los ha perturbado. *¡Requiescat in pace!*. (Cortázar 165)

¡Y oí un discordante clamoreo de voces humanas! ¡Resonó poderoso un toque de trompetas! ¡Escuché un áspero chirriar semejante al de mil truenos! ¡Las terribles paredes retrocedieron! Una mano tendida sujetó mi brazo en el instante en que, desmayado, me precipitaba al abismo. Era la del general Lasalle. El ejército francés acababa de entrar en Toledo. La Inquisición estaba en poder de sus enemigos. (Cortázar 91)

...[la vieja muralla de huesos, que] durante medio siglo ningún mortal había perturbado. *¡In pace requiescat!*. (Summers 551)

Se oyó un discordante rumor de voces humanas. La aguda explosión de muchos clarines. Un millar de truenos retumbaron a la vez. Las paredes de fuego retrocedieron precipitadamente. Un brazo se extendió para agarrarme por el mío, cuando estaba a punto de

caer, desmayado, en el abismo. Era el brazo del general Lasalle. Las tropas francesas habían entrado en Toledo. La Inquisición había caído en manos de sus enemigos. (Summers 588)

Observamos que en el caso de "The Cask of Amontillado", no existe una gran dificultad, ni diferencias notables entre las traducciones. Olivera opta por suprimir las exclamaciones y Cortázar por adaptar la última expresión a la frase comúnmente empleada en la cultura hispana. En cambio en "The Pit and the Pendulum", las exclamaciones no son siempre respetadas por los traductores, que quizá piensen que son excesivas y exageradas, sobre todo de acuerdo con el estilo castellano. Olivera, como ya mencionamos, da muestras de no dominar por completo el estilo castellano y aquí emplea la preposición "á" con el verbo "entrar" seguido de una ciudad, lo cual no deja de resultar poco menos que extraño hoy en día.

Las interrogaciones y exclamaciones suponen en ocasiones, como ya hemos mencionado, un exagerado dramatismo que, como en los relatos góticos por excelencia, pueden conferir un sensacionalismo excesivo, perjudicial para la verosimilitud, con lo que, como resultado, impiden en cierto grado la identificación y absorción del lector en el relato. No obstante, lo que nos interesa en esta ocasión es que Olivera, como Cortázar, mantiene las exclamaciones dramáticas de Poe, mientras Summers las suprime, con lo que altera el efecto deseado en el texto de Poe. Por último, señalamos que Olivera rompe el párrafo del texto original, creemos que para subrayar las dos últimas frases, ¿quizá como lectura política?

Poe escoge en todos los relatos un tipo de narrador omnipresente que, en la mayoría de ocasiones narra los acontecimientos en primera persona, lo cual coadyuva a una mejor identificación del lector con la historia -ya que coincide con el personaje principal, y en tercera persona, como en el caso de "The Masque of the Red Death". Veamos algunos ejemplos de estos narradores tomados del comienzo de los relatos:

The "Red Death" had long devastated the country. No pestilence had ever been so fatal, or so hideous. (269)

The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could; but when he ventured upon insult, I vowed revenge. You, who so well know the nature of my soul, will not suppose, however, that I gave utterance to a threat. (274)

I was sick -sick unto death with that long agony; and when they at length unbound me, and I was permitted to sit, I felt that my senses were leaving me. (246)

La *Muerte Roja* había devastado grandemente la comarca. Nunca se había visto una epidemia más fatal, más horrorosa. (Olivera 43)

Lo mejor que pude había soportado las mil injurias de Fortunato. Pero cuando llegó al insulto, juré vengarme. Vosotros, que conocéis tan bien la naturaleza de mi carácter, no llegareis a suponer, no obstante, que pronunciara la menor palabra con respecto a este propósito. (Gutierrez 311)

Sentía náuseas, náuseas de muerte después de tan larga agonía; y, cuando por fin me desataron y me permitieron sentarme, comprendí que mis sentidos me abandonaban. (Cortázar 74)

Como podemos deducir de las soluciones traductivas, no existen grandes dificultades ni diferencias entre las diversas versiones de nuestros traductores. En los dos últimos comienzos se introduce no sólo al narrador-protagonista, sino a los posibles co-protagonistas.

En el primer caso, la Muerte Roja también es un protagonista, quizá el principal, aunque hable luego en tercera persona del príncipe Próspero. Es importante, no obstante, realizar una traducción acorde con el texto de Poe, ya que el comienzo marca de forma clara y rotunda la que será el desarrollo del relato: la muerte, la destrucción, la fatalidad están, de un modo u otro, siempre presentes. Es importante indicar que mientras "The Pit and the Pendulum" comienza de modo directo en el recuento -en pasado simple- de los acontecimientos, es decir, desde dentro de la acción, los otros dos relatos emplean el *present perfect*, que denota un distanciamiento mayor en el tiempo de los acontecimientos y un modo de resumir el contenido del relato. Por ello, pensamos que es esencial mantener los tiempos en castellano, para no romper con esta perspectiva del texto de partida.

Echemos ahora un vistazo a la ambientación gótica de los relatos, fundamental en el diseño de los mismos:

When his dominions were half depopulated, he summoned to his presence a thousand hale and light-hearted friends from among the knights and dames of his court, and with these retired to the deep seclusion of one of his castellated abbeys. (269)

Cuando sus dominios perdieron la mitad de su población, reunió a un millar de amigos fuertes y de corazón alegre, elegidos entre los caballeros y las damas de su corte, y con ellos constituyó un refugio recóndito en una de sus abadías fortificadas. (Gutierrez 330)

Cuando sus dominios quedaron semidespoblados llamó a su lado a mil robustos y desaprensivos amigos de entre los caballeros y las damas de su corte, y se retiró con ellos al seguro encierro de una de sus abadías fortificadas. (Cortázar 166)

En este caso, la ambientación histórica y gótica van unidas en una frase en la que se deduce una atmósfera medieval del príncipe y su corte de caballeros y damas aislados del mundo y de la peste en su abadía fortificada. Ya dijimos anteriormente que la abadía estaba a medio camino entre el símbolo gótico por excelencia -la catedral- y su posterior símbolo -el castillo. Pero mientras Gutierrez traduce "gay" de modo neutro, Cortázar comienza ya dándole una connotación negativa -"desaprensivos", con lo que parece vislumbrarse una interpretación dirigida a derroteros más bien morales o religiosos.

La abadía funciona como un mundo aparte que Próspero construye y decora con su elevado sentido de creación estética como autoridad absoluta y en la que cada sala actúa a su vez como un submundo con carácter independiente, lo que queda subrayado por la iluminación interior de las cámaras por medio de trípodes colocados de forma que cada uno alumbra solamente una de ellas:

There was no light of any kind emanating from lamp or candle within the suite of chambers. But in the corridors that followed the suite, there stood, opposite to each window, a heavy tripod, bearing a brazier of fire, that projected its rays through the tinted glass and so glaringly illumined the room. And thus were produced a multitude of gaudy and fantastic appearances. (270)

Ni una sola luz emanaba de lámpara ó bujía en la serie de cuartos adornados. Pero en los corredores que seguían á las habitaciones, había, frente á cada ventana, un sombrío trípode, lleno de carbones encendidos, que proyectaba sus rayos á través de los pintados cristales, iluminando brillantemente la pieza. Y así se

producían una multitud de apariencias ostentosas y fantásticas. (Olivera 46)

Nuestro autor acertó en la construcción de una estructura rítmica de las frases y en unos modelos de narración eminentemente visuales, aunque también referidos a otros sentidos como el oído -la descripción del sonido del reloj de ébano-, con los que cautivó y ha continuando cautivando el interés y la atención de sus lectores, introduciéndolos en un mundo de pesadilla que les transporta hasta los más recónditos confines de su esfera más humana e inconsciente:

Its pendulum swung to and fro with a dull, heavy, monotonous clang; and when the minute-hand made the circuit of the face, and the hour was to be stricken, there came from the brazen lungs of the clock a sound which was clear and loud and deep and exceedingly musical, but of so peculiar a note and emphasis that, at each lapse of an hour, the musicians of the orchestra were constrained to pause momentarily, in their performance, to hearken to the sound... (270)

Su péndulo se balanceaba de un lado a otro con un sordo, pesado y monótono tictac, y cuando el minuterero había dado la vuelta a la esfera y la hora iba a sonar, surgía de los pulmones de cobre del reloj un sonido alto y claro, recio, profundo y excesivamente musical, pero de tono tan peculiar y acentuado que, a cada hora, los músicos de la orquesta se veían obligados a interrumpir momentáneamente su ejecución para escuchar aquel sonido. (Summers 535)

En el pasaje siguiente de "The Cask of Amontillado", Poe resalta los términos "*roquelaire*" y "*palazzo*", como elementos de

ambientación histórica, aunque la ambientación puramente gótica vendrá más adelante cuando se describa el ambiente de aislamiento opresivo de las catacumbas:

Putting on a mask of blak silk, and drawing a *roquelaire* closely about my person, I suffered him to hurry to my *palazzo*. (275)

Me puse un antifaz de seda negra y ciñéndome una *roquelaure*, dejé que me llevara apresuradamente a mi *palazzo*. (Cortázar 160)

Me puse una máscara de seda negra, y ciñéndome al cuerpo una capa, dejé que me llevara a mi palacio. (Summers 545)

No pensamos que sea conveniente mantener los términos de origen extranjero y optamos por su traducción y supresión de la cursiva, ya que creemos que deben traducirse todas las palabras si existe una traducción fiable en la lengua de llegada. Además se dan otras instancias mediante las cuales puede ambientarse el relato de modo histórico. La acción, como ya dijimos anteriormente, parece desarrollarse en algún lugar de Francia en una época no muy anterior a la Revolución Francesa, ya que existe el dato de la incipiente burguesía -personificada en Fortunato- que comenzaba a amenazar el estatus aristocrático de Montresor, debido a lo cual éste se permite tomarse la justicia por su mano con total impunidad y sin temor a la justicia terrena. Ya comentamos el origen del vocablo "carnival" así como de los nombres propios "Montresor" y "Fortunato". Todo esto, no obstante, no reviste grandes dificultades de traducción, ya que la información de ambientación histórica y geográfica exige una traducción casi idéntica en castellano.

Tras llegar al palacio de los Montresor, el ambiente se transforma revestido de tintes góticos, a medida que descienden a las bodegas. En el sótano que recuerda las catacumbas de París, se suman varios elementos para colocar a Fortunato en una situación

de indefensión, añadidos a los ya mencionados. Los sótanos normalmente poseen un porcentaje de oxígeno menor que los espacios al aire libre. Poe describirá algo más adelante, en un estilo gótico, el interior de la cripta donde se encuentra el ínfimo nicho con el Amontillado. En este momento se acelera la tensión argumental hasta alcanzar el clímax final:

We passed through a range of low arches, descended, passed on, and descending again, arrived at a deep crypt, in which the foulness of the air caused our flambeaux rather to glow than to flame.

At the most remote end of the crypt there appeared another less spacious. Its walls had been lined with human remains, piled to the vault overhead, in the fashion of the great catacombs of Paris. (277)

Pasamos bajo una fila de arcadas muy bajas, siempre descendiendo, y después de dar algunos pasos, llegamos a una cripta profunda donde la impureza del aire enrojecía la luz de nuestras antorchas.

En el fondo de esta cripta se descubría otra menos espaciosa. Sus muros estaban revestidos de cuerpos humanos, apilados en las cuevas encima de nosotros, á semejanza de las grandes catacumbas de Paris. (Olivera 331)

Pasamos por una serie de bajas bóvedas de muy escasa altura: bajamos, avanzamos luego, y descendimos de nuevo llegando a una profunda cripta, donde lo viciado del aire hacía que nuestras antorchas brillasen sin dar llama.

En el más remoto extremo de la cripta apareció otra menos espaciosa, En sus paredes

habían sido alineados restos humanos de los que se amontonaban en la cueva, del mismo modo que en las catacumbas de París. (Summers 548)

Comovemos las diferencias entre la primera traducción y la última no son significativas, lo que demuestra que la ambientación gótica no constituye una grave dificultad. En todas las traducciones, el ambiente gótico se caracteriza por la sensación de opresión, oscuridad, fatalidad y muerte y es intensificado por algunas palabras claves repetidas a lo largo de la historia. La más importante es "nitre" que se refiere tanto a la cristalización nitrosa en las paredes y techos del sótano -"*the white web-work which gleams*"(275)- como a las estructuras geológicas llamadas estalactitas y estalagmitas, que también brillan con un lustre blanquecino. En la sección anterior examinamos las asociaciones más importantes de este vocablo. Los traductores ofrecen las soluciones "nitro"(Olivera) y "salitre"(el resto de ellos). Creemos que del análisis de la función de "nitre" en el texto de Poe se desprende que la mejor solución es la de Olivera, por cuanto que ofrece un significado más rico en sentidos, si bien el término no parece de uso muy corriente para un lector medio. Por otra parte, "salitre" se relaciona en castellano con el mar y menos con las formaciones geológicas subterráneas o con el nitrógeno, por lo que no la consideramos una buena solución.

Por último, en "The Pit and the Pendulum", después de un primer contacto con la historia, el autor/narrador nos ofrece un par de señales "*auto-da-fé*" y "Toledo"(248) que ubican la historia ya en unas coordenadas espacio-temporales más determinadas: la época de la Inquisición, probablemente en algún lugar de la península ibérica o, cuando menos, en algún lugar donde se hiciera sentir la influencia de la Inquisición española. Y entonces al protagonista le invade una ola de pánico, esta vez producida por la repentina idea de hallarse encerrado en una caja/tumba o enterrado vivo, otra de las obsesiones de Poe. Lo fundamental de la ambientación gótica en "The Pit and the Pendulum" es que el espacio se mantiene como desconocido para el protagonista durante buena parte del relato, con

lo que se consigue una sensación de aislamiento y tensión superiores:

This process, however, afforded me no means to ascertain the dimensions of my dungeon, as I might make its circuit and return to the point... (249)

Esta operación no me daba ningún medio de conocer la dimensión de mi calabozo, pues podía recorrerlo y volver al punto... (Olivera 293)

Sin embargo, este avance no me proporcionaba medio alguno de acertar las dimensiones de mi mazmorra, puesto que podía recorrer un círculo completo y volver al punto... (Summers 574)

Vimos anteriormente en la parte dedicada al léxico específico que en "The Pit and the Pendulum", la importancia de los modelos sensoriales en traducción, que refieren a todos los sentidos -vista, oído, olfato, gusto y tacto- y contribuyen notablemente a la ambientación de la historia y a la consecución del efecto pretendido por Poe.

En cuanto a los personajes, en "The Masque of the Red Death" el príncipe Próspero es descrito como una persona de carne y hueso con sus virtudes y defectos, aunque Poe no llega a dibujar un retrato psicológico completo de éste, al igual que no lo hace en otros de sus relatos. Poe no considera importante la recreación de la evolución psicológica o física de los personajes, porque debido a su concepción del relato breve -leído en muy poco tiempo- no existen las condiciones de espacio que se dan en la novela para hacerlo factible; por lo demás, nuestro autor no lo considera necesario para la consecución de sus efectos. En lugar de esto, Poe nos presenta unas pinceladas casi impresionistas de sus personajes humanos. En cambio la Muerte Roja no se describe excepto en relación con su fantasma, su máscara, que sí tiene una cualidad física, por mucho

que después se acabe puntualizando que todo era una fantasía de los habitantes de la abadía. Por último, el reloj es descrito por Poe con detalle, al igual que sus acciones, todo lo cual le eleva a una categoría de actividad e importancia en el relato superior a la de los invitados a la mascarada.

Incluso Próspero, que en un principio se describe como valiente, sagaz y vital no ejecuta ninguna acción relacionada con la Muerte Roja; sólo ésta actúa tras la "señal" del reloj de ébano. Podemos pues considerar el reloj como el soporte físico del *Tiempo*. El reloj de ébano marca las horas y recuerda a los presentes el paso del tiempo y la futilidad de la vida terrena; la amenaza de la muerte roja permanece agazapada siempre en la sombra. Cada vez que el reloj resuena -sus vísceras metálicas lo hacen parecer un elemento casi personificado- los invitados devueltos por unos instantes a la horrenda realidad, quedan paralizados:

...and then, after the lapse of sixty minutes (which embrace three thousand and six hundred seconds of the Time that flies), there came yet another chiming of the clock, and then were the same disconcert and tremulousness and meditation as before. (270-1)

Y luego, cuando después de la fuga de los sesenta minutos que comprenden los tres mil seiscientos segundos de la hora desaparecida, cuando llegaba una nueva campanada del reloj fatal, se producía el mismo estremecimiento y el mismo sueño febril. (Gutierrez 335-6)

Ya dijimos anteriormente que era fundamental el mantenimiento de las mayúsculas iniciales para indicar los personajes principales de la historia. Aquí Gutierrez no sólo suprime la mayúscula inicial sino que transforma "Time" en "hora" con lo que pierde buena parte de la expresividad del texto de Poe.

La acción de los personajes humanos -animados- es prácticamente inexistente, mientras los objetos inanimados parecen personificarse y animarse mediante descripciones de sus acciones y verbos de movimiento. En las descripciones de las estancias de la abadía también se emplean verbos dinámicos referidos a objetos estáticos inanimados. El ambiente gótico se expresa a través de descripciones que remiten a una época pasada, en este caso a la época medieval y a lugares típicamente góticos, en este caso una abadía almenada. Aquí también abundan las descripciones cromáticas que le confieren cierto aire de subjetivismo, interioridad y simbolismo:

To the right and to the left, in the middle of each wall, a tall and narrow Gothic window looked out upon a closed corridor which pursued the windings of the suite...But in the corridors that followed the suite, there stood, opposite to each window, a heavy tripod, bearing a brazier of fire, that projected its rays through the tinted glass and so glaringly illumined the room. And thus were produced a multitude of gaudy and fantastic appearances. (269-70)

A derecha e izquierda, en mitad de la pared, una alta y estrecha ventana gótica daba a un corredor cerrado que seguía el contorno de la serie de salones...Pero en los corredores paralelos a la galería, y opuestos a cada ventana, se alzaban pesados trípodes que sostenían un ígneo brasero, cuyos rayos proyectábanse a través de los cristales teñidos e iluminaban brillantemente cada estancia. Producían en esa forma multitud de resplandores tan vivos como fantásticos. (Cortázar 167-8)

Observamos que en la traducción de Cortázar, al igual que en las restantes, aunque el sentido explícito del texto parece bastante fiel al texto de partida, se produce inequivalencia en cuanto a las connotaciones de los verbos empleados, lo que distorsiona la idea de Poe de subrayar el carácter activo del espacio, frente a la pasividad de los personajes humanos. Esto es algo que, aún en el supuesto de que los traductores hubieran tenido conciencia, sería hartó difícil de comunicar ya que los verbos semánticamente similares en castellano e inglés, no poseen la misma carga de connotación.

Los personajes anónimos de la fiesta son descritos como grotescos, no en el sentido vulgar que se da hoy al término en castellano, sino en el original de pinturas murales y haciendo referencia una vez más al sentido artístico y estético del Príncipe que también ha escogido los disfraces para la ocasión.

Podríamos decir que hasta el momento en que aparece la figura de la máscara de la muerte roja, la tensión va en aumento ayudada por la descripción de las salas, los invitados y el Príncipe, si bien los personajes son más bien estáticos y la única acción reseñable es la del reloj de ébano que parece regir los destinos de los asistentes a la mascarada. En este preciso instante el relato alcanza su clímax y a partir de entonces, aunque exista cierta tensión debida en parte al cambio de orientación en los acontecimientos -la acción se dinamiza-, ésta, la tensión, va decreciendo en la medida en que el lector intuye el final de la historia como reflejo de la actitud indiferente del narrador:

When the eyes of prince Prospero fell upon the spectral image (which with a slow and solemn movement, as if more fully to sustain its *rôle*, stalked to and fro among the waltzers) he was seen to be convulsed, in the first moment with a strong shudder either of terror or distaste; but, in the next, his brow reddened with rage. (272)

Cuando los ojos del príncipe Próspero cayeron sobre la espectral imagen (que, con pausado y

solemne movimiento, como para sostener mejor su *rol*, se pavoneaba aquí y allá entre los valsadores) se le vió convulso; en el primer instante con un largo estremecimiento de terror ó disgusto; pero en el siguiente, su frente se enrojeció de rabia. (Olivera 50)

La traducción de Olivera, como hemos ya mencionado, contiene numerosas imperfecciones y errores, no ya de inequivalencia -que también los tiene- sino incluso de corrección estilística como en "sostener mejor su *rol*". De todas formas, el tema de la traducción del sentido que nos ocupa no presenta tampoco grandes dificultades en este caso en las demás versiones. Todo esto nos hace pensar en la inactividad que Poe quiere mostrar en los personajes vivos, en contraposición a los objetos inanimados como el reloj de pared, objeto que aparece animado e incluso personificado, como hemos visto anteriormente, y la figura, que al final acaba apareciendo como un disfraz, ausente de toda vida humana: efectivamente, Poe sólo trata tres personajes en la historia: el Príncipe Próspero, el reloj de ébano -materialización del *Tiempo*- y la *Muerte Roja*. Estos son los únicos personajes que ejercen alguna acción esencial en la historia. En otras palabras, todos los personajes de la mascarada son meras comparsas de la acción, víctimas -como Próspero- de la Muerte Roja, con el tiempo como mediador y punto de unión entre ambos personajes. Y víctima es también el personaje principal del "The Pit and the Pendulum", coincidente con el narrador, víctima de la Inquisición de Toledo, sentenciado a muerte por los jueces de toga negra. El héroe se debate en terrible lucha física y psíquica hasta la extenuación, finalmente se rinde a la suerte del pozo.

Como han defendido algunos críticos, el protagonista superado el peor momento de crisis comienza a mostrar unas aptitudes y conocimientos matemáticos -especialmente en geometría- tan acusados que nos lleva a pensar en un científico o en un hombre dedicado a estas disciplinas: nos da indicaciones de todo tipo relacionadas con perímetros, ángulos, diagonales, líneas rectas y perpendiculares, circuitos, puntos de salida y llegada, pasos, yardas,

etc. El protagonista es un carácter con el que puede identificarse el lector sin dificultad. No obstante, la salud mental del protagonista no sólo es insuficiente para idear un escape de la prisión, sino que su propio intelecto superior le hace experimentar y sufrir con más intensidad su aislamiento, terror e impotencia. El conflicto entre el "yo" y la realidad provoca el miedo, el miedo psicológico que se hace más patente en la literatura del siglo XX por avanzar entonces en un conocimiento mucho más profundo de los mecanismos de la psique. En este punto habría que apuntar la función amenazante y opresiva del espacio en el relato; un espacio que parece tener vida propia, tanto en la celda como en el movimiento del péndulo y en las profundidades del pozo. Un espacio que a su vez acaba tornándose kinestésico, constituyéndose en el último agente de la rendición del protagonista a su suerte fatal:

In an instant the apartment had shifted its form into that of a lozenge...And now flatter and flatter grew the lozenge, with a rapidity that left me no time for contemplation. (257)

En un momento, la estancia había convertido su forma en la de un rombo...Y el rombo se aplastaba, se aplastaba, con una rapidez que no me daba tiempo para pensar. (Gutierrez 46-7)

Durante toda la historia el héroe pone en funcionamiento su razonamiento lógico, ayudado paradójicamente por su debilidad física -ésta a veces le traiciona- y por su voluntad de supervivencia. Aunque al descubrir el pozo, el protagonista aparentemente cae en la cuenta de que su lucha no es contra objetos pasivos de tortura, sino contra una cruzada de inquisidores que en todo momento le observan mientras intenta superar las pruebas que se le presentan, Poe insiste en la victimización del protagonista-narrador mediante imágenes kinestésicas de los objetos que rodean al protagonista, es decir, el héroe es una víctima pasiva y los objetos y circunstancias del entorno actúan sobre él. Así el péndulo, las ratas, las paredes, el

techo e incluso los dibujos adquieren movimiento mientras él permanece inmóvil o paralizado por el terror:

They pressed -they swarmed upon me in accumulating heaps. They writhed upon my throat; their cold lips sought my own... (255)

Se apresuraban -hormigueaban y se agolpaban incesantemente sobre mí; se enroscaban sobre mi garganta; sus labios fríos buscaban los míos... (Olivera 306)

But the stroke of the pendulum already pressed upon my bosom. It had divided the serge of the robe. It had cut through the linen beneath. Twice again it swung, and a sharp sense of pain shot through every nerve. (255)

Pero ya el paso del péndulo alcanzaba mi pecho. Había dividido la estameña de mi sayo y cortaba ahora la tela de la camisa. Dos veces más pasó sobre mí, y un agudísimo dolor recorrió mis nervios. (Cortázar 89)

Demon eyes, of a wild and ghastly vivacity, glared upon me in a thousand directions... (256)

Los ojos de los diablos, de vivacidad fantasmal y feroz, centelleaban hacia mí desde millares de sitios... (Summers 586)

En el primer ejemplo, Olivera consigue una sensación bastante similar a la de Poe. La repetición del pronombre personal de tercera persona "they" -omitido en castellano por razones estilísticas- referido a las ratas indica que en este instante son ellas las que realizan toda las acciones del pasaje, acciones cronológicamente

consecutivas y rápidas que el narrador enumera, mientras el héroe permanece inmóvil y pasivo esperando que hagan su trabajo. De este modo se intensifica también el carácter fiero y voraz de los animales en este punto de la historia. En la versión de Cortázar, el movimiento del péndulo, "stroke", pierde algo de fuerza con la solución traductiva "paso". Por último, la solución del pasaje de Summers parece bastante acertada, si no fuera por la introducción del artículo inicial "Los" que desvirtúa el carácter misterioso de las pinturas del techo de la celda. Por otra parte, consideramos que la solución "centelleaban" no es la más expresiva en este caso.

Finalmente, hay que señalar que son efectivamente las ratas, animales malditos -símbolos de decadencia y depravación- surgidos del pozo infernal los agentes de su liberación. El primer pasaje abunda en la oposición entre naturaleza y artificio humano, tan típica del Romanticismo, puesta de manifiesto por Poe en esos términos. Aunque antes la naturaleza haya sido presentada en relación al pozo como agente contra el que el hombre/víctima nada puede hacer, también la naturaleza significa una ayuda para el hombre si sabe utilizarla y cuidarla.

En el argumento de la historia aparecen dos personajes principales y otros como Luchesi y Lady Fortunato son, como es habitual en las obras de Poe, únicamente meras comparsas de la acción desarrollada entre ambos. Montresor, narrador en primera persona -habitual en Poe y estudiado ya en el anterior relato- nos cuenta que ha ideado una perfecta venganza contra su colega Fortunato a raíz de unas supuestas ofensas cometidas contra él por el segundo. Montresor nos explica el modo en que planea ejecutar su premeditada venganza con impunidad y haciendo a su enemigo consciente de su ejecución:

At length I would be avenged; this was a point definitively settled -but the very definitiveness with which it was resolved, precluded the idea of risk. I must not only punish, but punish with impunity. (274)

Al final, yo sería vengado. Éste era ya un punto establecido definitivamente. Pero la misma decisión con que lo había resuelto excluía toda idea de riesgo por mi parte. No sólo debía castigar, sino castigar impunemente. (Summers 543)

De cualquier forma, según nuestro punto de vista, la víctima física de la historia es Fortunato, pero no sólo es víctima éste, sino que Montresor nos da indicaciones, muy a su pesar, de su terror e incluso de su dolor en algunos momentos del relato. Es como si se tratara de *Doppelgänger*, con lo que sus suertes van de algún modo unidas por la misma fatalidad:

My heart grew sick -on account of the dampness
of the catacombs. (279)

Sentí que una náusea me envolvía; su causa era
la humedad de las catacumbas. (Cortázar 165)

En relación a los modelos narrativos, los examinaremos por separado y de modo diferente, ya que cada relato presenta una disposición textual distinta. La estructura textual de "The Masque of the Red Death" podemos definirla como secuencial por párrafos y en ella impera el modo narrativo, sobre el descriptivo y el dialógico. Comienza con una descripción breve de la situación que da origen a la acción de la historia, introduciendo el primer personaje, "The Red Death". En el segundo párrafo introduce al otro personaje más importante de la historia, "Prince Prospero" y explica la forma en que éste se dispone a enfrentarse a la amenaza del personaje anterior. El cuarto párrafo describe el baile de disfraces -su preparación y realización- y continúa en el quinto, sexto y séptimo con una prolija descripción de la abadía, los disfraces, el reloj de ébano, los diferentes invitados y la fiesta en sí.

En el octavo párrafo el relato llega a su punto de inflexión máximo cuando se relata la llegada de la extraña y amenazante

figura. En el noveno se describe con detalle la figura antes mencionada, que se puede considerar como un reflejo del primer personaje presentado: la Muerte Roja. Los dos siguientes adquieren una dimensión más dinámica ya que narran la acción del Príncipe al ver la figura y muestran la única instancia de estilo directo de la acción. Este tono narrativo continúa hasta el final de la historia:

And the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. And the flames of the tripods expired. And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all.
(273)

Y la vida del reloj de ébano, acabó también con la de la última víctima. Y las llamas de los trípodes expiraron. Y la Oscuridad y la Ruina, y la *Muerte Roja* ejercieron su ilimitado imperio sobre todo.
(Olivera 52)

Probablemente, Poe pensó que el punto de tensión máxima debería resolverse en el último párrafo cuando los asistentes reconocen la presencia y la acción de la Muerte Roja pero, como ya dijimos en la sección anterior, parece que el lector adivine o intuya el final en el momento en el que ésta aparece, ya que en tal instante el tono del narrador deshace la tensión del relato:

And yet all this might have been endured, if not approved, by the mad revellers around. But the mummer had gone so far as to assume the type of the Red Death. His vesture was dabbled in *blood* - and his broad brow, with all the features of the face, was besprinkled with the scarlet horror.
(272)

Y, sin embargo, todos aquellos alegres locos hubieran soportado y tal vez aprobado aquella

desagradable broma. Pero la máscara había llegado hasta el punto de adoptar el tipo de la «Muerte Roja». Sus vestiduras estaban manchadas de sangre, y su ancha frente, así como sus demás facciones, se encontraban salpicadas con el horror escarlata. (Gutierrez 341)

Es importante saber que el narrador es omnipresente, como es característico de Poe, aunque se narra en tercera persona. Después de leer el texto hemos de concluir que dicho narrador sólo puede ser la Muerte Roja, puesto que nadie que sobreviva a ésta, observa todos los movimientos del príncipe Próspero. Finalmente, hay que insistir en la discordancia en la secuencia lógica de los tiempos verbales tal y como nosotros la entendemos. Tal discordancia comienza a producirse en el párrafo séptimo, momento en que el narrador describe el repique del reloj de ébano:

To and fro in the seven chambers there stalked, in fact, a multitude of dreams. And these -the dreams- writhed in and about, taking hue from the rooms, and causing the wild music of the orchestra to seem as the echo of their steps. And, anon, there strikes the ebony clock which stands in the hall of the velvet. And then, for a moment, all is still, and all is silent save the voice of the clock. The dreams are still-frozen as they stand... *their* ears who indulge in the more remote gaieties of the other apartments.

But these other apartments were densely crowded, and... (271)

En verdad, en aquellas siete cámaras se movía, de un lado a otro, una multitud de sueños. Y aquellos sueños se contorsionaban en todas partes, cambiando de color al pasar por los aposentos, y

haciendo que la extraña música de la orquesta pareciera el eco de sus pasos.

Más otra vez tañe el reloj que se alza en el aposento de terciopelo. Por un momento todo queda inmóvil; todo es silencio, salvo la voz del reloj. Los sueños están helados, rígidos en sus posturas...los que alcanzan a oír las máscaras entregadas a la lejana alegría de las otras estancias.

Congregábase densa multitud en estas últimas... (Cortázar 169-70)

Esta contradicción en la secuencia de la narración que hasta entonces ha transcurrido en el tiempo pasado y que ahora cambia para seguir en el presente, creemos que hace referencia al momento en el que los invitados comienzan a temer por sus vidas amenazadas por la Muerte Roja, hecho señalado, como indicamos anteriormente, por el reloj. Desde entonces y hasta el momento en que la presencia de la máscara se hace real, los invitados y el Príncipe Próspero van sintiendo vívidamente cómo la hora se acerca, sin prisa, sin pausa. A partir de esta descripción, el tiempo vuelve al pasado de la narración hasta el fin del relato; es como si los asistentes hubieran estado sumidos en un estado de semi-inconsciencia y luego retornaran al tiempo de su presente. Por todo ello, aunque nuestros traductores realicen numerosos cortes de párrafos que no existen en el texto de Poe, creemos que estos cortes deben estar siempre muy justificados por un deseo de conseguir transmitir el sentido del texto que, por cuestiones gramaticales o estilísticas de anisomorfismo entre lenguas, no pueda lograrse más que alterando la secuencia textual. La única instancia en que coincidimos en realizar un corte de este tipo es la que hacíamos referencia de la alteración de la secuencia temporal en el párrafo siete.

La estructura textual del relato "The Pit and the Pendulum", que se caracteriza por una marcada tendencia a la narración, presenta un ritmo narrativo cíclico que se corresponde tanto con el

argumento de la historia como con la visión de Poe del universo como un ciclo de vidas y muertes sucesivas que parten de la unidad absoluta, Dios, y se transforman indefinidamente como partículas de pensamiento desde un estado primigenio perfecto de unión con la totalidad a otro caótico en el que vive el hombre. Este concepto se expresa de forma inequívoca en ideas y términos del relato como son "*revolution*", "*thought*", "*pit*" y "*pendulum*", que ya explicamos anteriormente cuando comentamos las repeticiones léxicas y el vocabulario clave o inspirador de Poe. Pero también podemos explicarlo como un modo que emplea Poe para evitar que el lector se habitúe a una situación y poder así inspirar un terror más intenso al añadir al relato el elemento sorpresa. Así, en tres ocasiones a lo largo del relato el protagonista y narrador se desmaya:

I had swooned; but still will not say that all of consciousness was lost. (247)

Me había desvanecido; pero no puedo decir que hubiera perdido la conciencia de todo. (Summers 570)

A fearful idea now suddenly drove the blood in torrents upon my heart, and for a brief period I once more relapsed into insensibility. (248)

Una terrible idea hizo fluir de pronto la sangre en torrentes a mi corazón, y durante un breve período de tiempo volví a caer de nuevo en la insensibilidad. (Summers 573)

There was another interval of utter insensibility; it was brief; for, upon again lapsing into life, there had been no perceptible descent in the pendulum. (253)

Hubo otro intervalo de completa insensibilidad.
Fue breve, pues al volver de nuevo a la vida no se
había operado en el péndulo el menor descenso
apreciable. (Summers 581)

Tres son también las veces que el héroe es vencido por el sueño:

My excessive fatigue induced me to remain
prostrate; and sleep soon overtook me as I lay.
(249)

Mi excesiva fatiga me indujo a permanecer
postrado y el sueño no tardó en dominarme.
(Cortázar 79)

Agitation of spirit kept me awake for many long
hours, but at length I again slumbered. (250)

La agitación de mi espíritu me mantuvo despierto
durante largas horas, pero finalmente acabé por
adormecerme. (Cortázar 81)

It must have been drugged -for scarcely had I
drunk, before I became irresistibly drowsy. A
sleep fell upon me -a sleep like that of death.
(251)

El agua debía contener alguna droga, pues
apenas la hube bebido me sentí irresistiblemente
adormilado. Un profundo sueño cayó sobre mí,
un sueño como el de la muerte. (Cortázar 81)

Este ritmo cíclico es igualmente expresado en el texto por el estilo
práctico y a la vez onírico y apocalíptico, combinándose con los
cambios de ritmo narrativo producidos sobre todo en el acelerado
desenlace de la historia. Esta aceleración de la tensión se produce a

intervalos, a medida que el héroe se enfrenta con nuevas pruebas hasta llegar a la última prueba insuperable ya para éste:

Unreal! -Even while I breathed there came to my nostrils the breath of the vapor of heated iron! A suffocating odor pervaded the prison! A deeper glow settled each moment in the eyes that glared at my agonies! A richer tint of crimson diffused itself over the picture horrors of blood. I panted! I gasped for breath! There could be no doubt of the design of my tormentors... (256)

¡*Imaginario!* ¡Me bastaba respirar para atraer á mis narices el vapor del hierro caliente! ¡Un olor sofocante se derramaba en la prisión! ¡Un ardor más profundo se fijaba á cada instante en los ojos clavados sobre mi agonía! ¡Un tinte más rico de rojo se mostraba sobre aquellas pinturas de sangre! ¡Estaba jadeante! ¡Respiraba con esfuerzo! ¡No había que dudar del designio de mis verdugos!. (Olivera 308)

Existe además una circularidad lingüística en el texto, que comienza y termina de forma similar: el protagonista, al borde de la muerte, escucha voces humanas que le devuelven a la realidad desde un estado onírico que podríamos calificar de semi-consciente:

I was sick -sick unto death with that long agony; and when they at length unbound me, and I was permitted to sit, I felt that my senses were leaving me. (246)

Estaba agotado, agotado hasta no poder más, por aquella larga agonía. Cuando, por último, me desataron y pude sentarme, noté que perdía el conocimiento. (Gutierrez 32)

At length for my seared and writhing body there was no longer an inch of foothold on the firm floor of the prison. I struggled no more, but the agony of my soul found vent in one loud, long, and final scream of despair. (257)

Llegó, por último, un momento en que mi cuerpo, quemado y retorcido, apenas halló sitio para él, apenas hubo lugar para mis pies en el suelo de la prisión. No luché más: pero la agonía de mi alma se exteriorizó en un fuerte y prolongado grito de desesperación. (Gutierrez 47)

Podemos por todo ello afirmar que en "The Pit and the Pendulum" las dificultades traductivas debidas a los modelos narrativos y la estructura textual vienen dadas por la expresión de la circularidad y el movimiento cíclico, fundamental para el efecto de terror que se consigue por el elemento sorpresa -la deshabitación del lector a las situaciones de crisis y superación de ésta del protagonista.

En "The Cask of Amontillado", Montresor, nos ofrece un relato en principio distanciado y explicando la teoría sobre el modo de llevar a cabo su venganza, aunque después se implica, inmerso en su propia historia. El narrador-protagonista en primera persona de los acontecimientos y "héroe" principal de la historia, comienza por introducirnos de modo narrativo a través de pensamientos teóricos racionales en el argumento de su propio relato. En esta primera parte, Montresor nos señala ya el punto débil de su amigo -su vanidad como conocedor de vinos- punto por el cual planea atacarle.

A partir de este momento y hasta el final, "The Cask of Amontillado" adquiere tintes de humor irónico que se entremezclan con el terror producido por los acontecimientos narrados en la historia. Es aquí donde radica su principal calidad artística y humana. Podemos decir que la estructura de este relato,

fundamentalmente dialógico, radica en el humor y la ironía, en ocasiones sarcástica, de su narrador y protagonista Montresor.

La narración de la historia comienza con una descripción del ambiente de carnaval y del vestido de su amigo Fortunato, introduciéndonos de lleno en el modo dialógico que continuará hasta el final.

Hasta aquí, Poe ha descrito el marco general de la historia, que se desarrollará en torno a la imaginería del carnaval y a la estrategia para sacrificar a su amigo Fortunato. Dicha imaginería tiene por un lado un sentido fatalista -como el vestido de bufón de Fortunato- y, por otro, un tinte irónico presente, como hemos comentado, a lo largo del relato:

I was so pleased to see him, that I thought I should never have done wringing his hand.
(274)

Me alegré tanto de encontrarle, que creí que no acabaría nunca de estrecharle la mano. (Olivera 326)

Me alegré tanto de verle que pensé que nunca debí haberlo hecho presa de mis bajos instintos.
(Propia 20-1)

Y entonces se produce la primera ironía existente en el juego de palabras que realiza Montresor con el nombre de Fortunato:

My dear Fortunato, you are luckily met. (274).

Mi querido Fortunato -le dije- ¡qué suerte haberte encontrado!. (Cortázar 159)

Antes de marchar hacia el palacio, Montresor nos describe una parte de su atuendo, "*a mask of black silk*"(275) -"*un antifaz de seda negra*"(Gutierrez 315-6)-, que contrasta con el de Fortunato, "*a*

tight-fitting parti-striped dress - "un traje muy ceñido, un vestido con listas de colores"(Gutierrez 313)-, y en su cabeza *"a conical cap and bells"*(274) - "un sombrero cónico adornado con cascabeles" (Gutierrez 313)-, lo que intensifica la sensación grotesca de indefensión del ebrio Fortunato, intensificada por el tintineo de los cascabeles al caminar. Observamos igualmente una semejanza clara con la descripción de la "Máscara de la Muerte Roja" en el atuendo de Montresor. Poe logra así aumentar gradualmente la tensión, introduciendo un matiz de sombría fatalidad a los acontecimientos por venir.

Tras asegurarse de la firme voluntad de Fortunato de dirigirse a su palacio, Montresor comienza su estrategia -denominada *reverse psychology* por algunos autores- para conseguir sus fines, haciendo parecer que está muy agradecido por el favor de Fortunato y halagando su vanidad, pero aparentando al mismo tiempo gran preocupación por su salud, ya que este último padece un resfriado:

My friend, no. It is not the engagement, but the severe cold which I perceive you are afflicted. The vaults are insufferably damp. They are encrusted with nitre. (275)

No, querido amigo. Aunque no tenga usted ningún compromiso, percibo que tiene usted mucho frío. Las bodegas son insufriblemente húmedas. Están cubiertas de salitre. (Summers 545)

Paradójicamente Montresor parece querer intentar debilitar las defensas de su supuesto amigo cuando le previene de la humedad y el frío del sótano, pero no es sino muestra del placer que halla en la infalibilidad de su estrategia.

Las indicaciones irónicas de Montresor vuelven a ponerse de manifiesto cuando Fortunato le ruega a su verdugo que no se preocupe tanto ya que, afirma, no morirá de un resfriado; a lo que Montresor responde, *"True--true"*(276) - "Verdad -verdad"(Gutierrez

318). De nuevo resuenan los cascabeles de Fortunato mientras éste bebe de la botella de Medoc que Montresor le ofrece para defenderse de la humedad de las catacumbas. El diálogo posterior actúa como augurador del final de la historia: Fortunato realiza su brindis, "*I drink...to the buried that repose around us*" - "*Bebo...a la salud de los enterrados que descansan en torno nuestro*"(Gutierrez 319), a lo que Montresor replica, "*And I to your long life*"(276) - "*Y yo por la larga vida de usted*"(Gutierrez 319).

Al escuchar el lema de los Montresor, Fortunato hace sonar sus cascabeles una vez más, otro aviso para el lector del peligro que corre el desafortunado y quizá también el lector. Pero más importante si cabe es la descripción del escudo de armas, que Fortunato ha olvidado, y Poe emplea como introducción a los sucesos posteriores. El juego de palabras con "*heel*" (276) - "*talón*"(Cortázar 161)- en el escudo podemos asociarlo al momento en que Montresor cuenta que "*I followed immediately at his heels*"(277) - "*y yo le seguía pegado a sus talones*"(Cortázar 163)- a Fortunato al penetrar en el nicho mortal, asociación que conduce también al logro de la unidad de efecto del relato.

Hacia el final de la historia, Fortunato se encuentra completamente indefenso, no tiene capacidad de reacción y se entrega a su destino:

Once more let me *implore* you to return. No?
Then I must positively leave you. But I must first
render you all the little attentions in my power.
(278)

Permítame Vd. que le *suplique* una vez más que
se vaya.

- ¿No?

- Entonces positivamente tengo necesidad de
abandonarle. Pero ante todo prestaré a Vd. todos
los pequeños servicios que están en mi poder.
(Olivera 332)

Dejando a un lado las incorrecciones estilísticas que caracterizan a las traducciones de Olivera, estos párrafos en boca de Montresor constituyen la instancia más cruel y sarcástica de Poe. Observemos que éste habla solo y se responde, en un mecanismo que parecería querer indicar una interpelación a su propia imagen, su imagen entregada a la perdición, al viaje al infierno de su horror -la disolución de su identidad como ser humano.

Aunque su actitud es resuelta y decisiva, Montresor parece querer -con estas preguntas retóricas- hacer salir de labios de Fortunato una señal de reconocimiento de sus faltas que le libre de su destino fatal y a él mismo de su cruel crimen. Con todo, las frases de Montresor están cargadas del rencor y la ironía de un asesino sin escrúpulos. La verdad es que Montresor pretende ocultarnos un reverencial terror por Fortunato -aún encadenado- y por sus propios actos:

The earliest indication I had of this was a low moaning cry from the depth of the recess. It was *not* the cry of a drunken man. There was a then long and obstinate silence. I laid the second tier, and the third, and the fourth; and then I heard the furious vibrations of the chain. The noise lasted for several minutes, during which, that I might hearken to it with the more satisfaction, I ceased my labors and sat down upon the bones. (278)

La primera indicación nació de un quejido profundo que venía de lo hondo del nicho. No era el grito de un borracho. Siguió un largo y obstinado silencio. Puse la segunda hilera, la tercera y la cuarta; entonces oí la furiosa vibración de la cadena. El ruido duró varios minutos, durante los cuales, y para poder escucharlo con más comodidad, interrumpí mi labor y me senté sobre los huesos. (Cortázar 164)

Otras indicaciones del efecto de horror producido en Montresor las percibimos en los términos escogidos más adelante:

A succession of loud and shrill screams, bursting suddenly from the throat of the chained form, seemed to thrust me violently back. For a brief moment I hesitated -I trembled. (278).

Una serie de fuertes y agudos gritos salió de repente de la garganta del hombre encadenado, como si quisiera rechazarme con violencia hacia atrás. Durante un momento vacilé y me estremecí. (Gutierrez 326)

El posterior movimiento de Montresor con la daga en el interior del nicho parece querer acelerar los acontecimientos -la inmolación de Fortunato- a causa del nerviosismo y el temor del primero, aunque al final se impone su deseo de llevar hasta el final la venganza preconcebida. La repetición de las palabras de Fortunato, que comienza a producirse en otro rapto de terror de Montresor,

now there came from out the niche a low laugh that erected the hairs upon my head. It was succeeded by a sad voice, which I had difficulty in recognizing as that of the noble Fortunato. (278),

pero entonces salió del nicho una débil risa que me puso los cabellos de punta. Era emitida por una voz tan triste que hallé dificultad en reconocerla como la del noble Fortunato. (Summers 550)

responden a un intento por acallar su conciencia y terminar con su tarea de forma limpia y perfecta, sin sobresaltos ni histerismos:

Let us be gone.

Yes," I said, "let us be gone.

For the love of God, Montresor!

Yes," I said, "for the love of God!. (279)

¡Vámonos!

- Sí -dije-. Vámonos.

- ¡Por el amor de Dios, Montresor!

- Sí -dije-. Por el amor de Dios. (Cortázar 165)

En esta última repetición, algunos autores han querido ver una mofa de la religión cristiana. Nosotros pensamos que mientras Fortunato implora piedad a Montresor, éste le responde con la aseveración de que su ejecución está sancionada o motivada por ese mismo "amor de Dios". Es decir, Montresor intenta justificar su acción desde un punto de vista social -como noble agraviado- pero también desde otro, religioso-cristiano. Vemos aún otra indicación de la pesadumbre producida por la propia conciencia y por el miedo de Montresor, que éste intenta sin embargo atribuir a otras razones físicas:

There came forth in return only a jingling of the bells. My heart grew sick -on account of the dampness of the catacombs. (279)

No oí más que un ruido de cascabeles. Se me oprimió el corazón -sin duda, á consecuencia de la humedad de las catacumbas. (Olivera 334)

Como hemos podido observar, el rasgo esencial de "The Cask of Amontillado" es la ironía y el sarcasmo que se entremezclan con el terror para intensificarlo. Pero para ello es fundamental realizar una traducción que de cuenta de estos momentos irónicos y los interrelacione para llegar a proporcionar el efecto deseado. Hemos visto que a veces el humor es casi imposible de expresar del mismo modo en lenguas distintas a causa de los juegos de palabras, aunque

en ocasiones la dificultad puede solucionarse mediante la decisión de apartarse algo más del significado primero del texto para conseguir de esta forma los efectos últimos deseados.

A partir de aquí, podríamos señalar los elementos que enlazan los aspectos estrictamente lingüísticos con los literarios, a saber, la simbología textual y extratextual, relacionada con factores culturales, psicológicos y pragmáticos empleados por Poe para intensificar la impresión de terror y proporcionar otras interpretaciones secundarias del relato. Los estilos nacionales, que ya hemos ido comentando a lo largo del análisis pueden también ofrecernos explicaciones convincentes a ciertas divergencias notables entre el texto de partida y el de llegada. Todo esto contribuye a la interpretación del texto como alegoría o de otro modo teniendo siempre en cuenta la audiencia potencial de los distintos textos traducidos.

En "The Masque of the Red Death" se dan diversas instancias de símbolos presentes en el texto que contribuyen a desarrollar el efecto deseado. Ya hemos comentado en la sección dedicada al análisis de los textos de partida algunos elementos simbólicos importantes. Veamos ahora cómo solucionan nuestros autores esta cuestión en la traducción. El número siete aparece en las siete cámaras decoradas y pintadas en diversos colores y tonos. Pero además los colores de las habitaciones comenzando por el este y terminando en el oeste describen los tonos de la luz solar desde el amanecer al ocaso y la noche:

The seventh apartment was closely shrouded in black velvet tapestries that hung all over the ceiling and down the walls...(270)

El séptimo salón estaba rigurosamente forrado por colgaduras de terciopelo negro, que revestían todo el techo y las paredes... (Gutierrez 333)

Las personas construyen sus mundos particulares de forma más o menos estética, y van experimentando en sus vidas diferentes aspectos y etapas, lo que Poe expresa por medio del diseño de las salas de la abadía, ya sea por medio de formas, pasillos, colores y puntos cardinales. Es bastante evidente, no obstante, el simbolismo de las edades del hombre reflejadas en los distintos matices y orientación de las salas. Los cortesanos comienzan su baile de máscaras - "persona" significa "máscara" en griego- que es el baile de la vida, lleno de máscaras distintas para cada individuo según sean los papeles que cada uno tenga que interpretar ante sí y ante los demás. En la abadía nadie puede entrar, pero tampoco salir. En el caso de restringir el significado de *Muerte Roja* sólo a la peste, no cabría la posibilidad de que alguien quisiera salir, pero sí en el caso de interpretar a los invitados como las personas que rodean la vida del personaje principal, de cualquier individuo.

El reloj de ébano, soporte del Tiempo, está siempre presente y da las horas, señalando que la vida va fluyendo y se dirige hacia un final biológico. En este momento final del relato, es igualmente importante señalar que el reloj de ébano se para inmediatamente después de morir todos los invitados: el tiempo es un concepto inventado por el hombre y por tanto muere con él:

And the life of the ebony clock went out with
that of the last of the gay. (273)

Y la vida del reloj de ébano, acabó también con la
de la última víctima. (Olivera 52)

En "The Pit and the Pendulum", existen también símbolos evidentes -explicados anteriormente- como "pit", "pendulum", "revolution" y "surcingle", pero lo más importante de la simbología, aunque no la mayor dificultad, se refiere al grupo de palabras que funcionan, en nuestra opinión, como signos semióticos al interrelacionarse conformando una idea que coincidirá con la concepción, la unidad de efecto y el propósito -como interpretación subyacente primaria e inconsciente- que el autor quiere comunicar

al lector potencial del lugar y de la época. Por otra parte, palabras como "surcingle", aunque no sean fundamentales para la lectura del texto, pueden restar expresión a éste en la traducción, ya que no existe un vocablo paralelo con los distintos significados en castellano:

To this I was securely bound by a long strap resembling a surcingle. (251)

Estaba sólidamente atado a él, con una larga venda que se parecía a una cincha. (Olivera 299)

Estaba atado con una larga tira que parecía de cuero. (Gutierrez 25-6)

Estaba firmemente amarrado por una larga banda que parecía un cingulo. (Cortázar 83)

A ésta me encontraba yo firmemente atado con una larga cuerda que parecía un cingulo... (Summers 578-9)

Lo difícil es encontrar una palabra en castellano que describa un tipo de sujeciones que -como "surcingle"(251)- se relaciona con las correas de ensillar los caballos, pero también con los cintos utilizados por los sacerdotes en su atuendo ritual de las celebraciones eclesiásticas.

En "The Cask of Amontillado" existen símbolos obvios colocados al servicio del diseño de Poe, como los nombres propios tanto de los protagonistas principales, como del vino y del personaje secundario Luchesi con la función principal de enmarcar la historia dentro de unas coordenadas espacio-temporales determinadas así como de servir como símbolos irónicos de las personalidades y destinos de los protagonistas y asociarse, en ciertas ocasiones, con detalles y/o acciones del relato. No obstante, estas palabras no presentan diferencia alguna en los distintas lenguas de

partida y llegada por lo que no suponen dificultad alguna. En cambio, la palabra "nitro" -esencial para la lectura e interpretación del relato- sí presenta problemas, como ya expusimos anteriormente en el apartado dedicado al léxico. Baste decir que la traducción "salitre" resta sentido al texto ya que no hace referencia exacta a la composición del "nitro" y además no presenta idéntico color, importante porque contrasta con el negro de la máscara de Montresor y porque en otros relatos de Poe aparece como un signo amenazante relacionado más que con la muerte misma, con el más allá de nuestra psique o de la inmortalidad del alma humana. La traducción "nitro" que presenta Olivera es mejor, como ya indicamos, aunque tampoco es la solución perfecta puesto que no es una palabra demasiado utilizada hoy en día.

La simbología -tanto extra como intratextual- en "The Cask of Amontillado" no es en absoluto evidente, lo cual le confiere un carácter y efecto más puros como relato de terror, aunque es sustituida por la ironía presente en todo el relato, como señalamos anteriormente.

La simbología se relaciona bastante íntimamente con la intertextualidad, hasta el punto de que en ocasiones es muy difícil distinguir entre ambas. Existen numerosas citas intertextuales en "The Masque of the Red Death" que hacen referencia a momentos o acontecimientos históricos comúnmente conocidos. En primer lugar, "the Red Death" parece referirse con bastante exactitud a la peste negra o bubónica que asoló Europa en la Baja Edad Media, descrita por los historiadores de la época. También el nombre del príncipe, Próspero, ha sido considerada por muchos autores como una cita intertextual que evoca el clásico The Tempest de Shakespeare. Por último, existe incluso una referencia directa a "the red plague", lo que hace pensar en el origen del título de Poe. De cualquier modo, estas referencias no suponen dificultad alguna de tipo traductivo.

"The Pit and the Pendulum" es todavía más rico en citas intertextuales. El relato comienza con una cita intertextual en latín, que hace referencia al club de los jacobinos, supuestamente existente en el tiempo de la Revolución Francesa, lo que se intensifica después con "the idea of *revolution*"(246). En el mismo

párrafo, aparecen las primeras citas intertextuales a las Sagradas Escrituras con la referencia "seven tall candles"(246) que Peithman (1986) localiza en el libro Apocalipsis 1:12-14 y asocia con los siete candelabros que flanquean el trono de Dios durante el Juicio Final. Poe utiliza ésta y otras referencias clásicas -como la última de Isaías 59- con un sentido de la economía y la realidad que remite tanto al mundo físico y mental del protagonista dentro del texto como a un segundo nivel intertextual de asociaciones más transcendentales y espirituales.

Observamos igualmente en "The Cask of Amontillado" una semejanza clara con la descripción de la "Máscara de la Muerte Roja" en el atuendo de Montresor. Poe logra así aumentar gradualmente la tensión, introduciendo la anticipación fatal a los futuros acontecimientos. El juego de palabras con la palabra "mason" significando tanto la orden espiritual como la práctica, remite -según algunos críticos- a la cita histórica de la muerte del fundador de los masones. Así mismo cabría señalar dos citas intertextuales a obras del mismo autor: "The Tell-Tale Heart" y "The Black Cat". Por último, la palabra "nitro" podría hacer referencia a la enconada búsqueda que llevaron a cabo los científicos europeos durante los siglos diecisiete y dieciocho por encontrar el disolvente universal, responsable de todas las reacciones químicas y elemento esencial del principio de la vida junto al aire.

Como hemos podido observar, las referencias intertextuales que se dan en Poe, si bien enriquecen en gran medida el sentido de los textos, no representan una gran dificultad en traducción, aunque sí en la lectura en ambas lenguas.

Antes de pasar al estrato interpretativo, veamos cómo influyen los procedimientos metalingüísticos en las versiones de los textos de llegada respecto a los de partida. Entre los aspectos que apuntan a la originalidad y modernidad de Poe, quizá uno de los más importantes sea su utilización consciente de procedimientos metalingüísticos en muchos de sus relatos. Analicemos pues algunos ejemplos en los que el narrador se dirige al lector:

In an assembly of phantasms such as I have painted, it may well be supposed that no ordinary appearance could have excited such sensation. (Masque 272)

En una asamblea de fantasmas como la que acabo de describir es de imaginar que una aparición ordinaria no hubiera provocado semejante conmoción. (Cortázar 170)

You, who so well know the nature of my soul, will not suppose, however, that I gave utterance to a threat. (Cask 274)

Vosotros, que conocéis tan bien la naturaleza de mi carácter, no llegaréis a suponer, no obstante, que pronunciara la menor palabra con respecto a mi propósito. (Gutierrez 311)

Otro en el que el protagonista se dirige al antagonista sin esperar respuesta y que -en nuestra opinión- se trata también de una llamada al lector para que sepa que a partir de aquí no va a tener escapatoria al igual que el antagonista.

Once more let me *implore* you to return. No? Then I must positively leave you. But I must first render you all the little attentions in my power. (Cask 278)

Una vez más le ruego que vuelva. ¿No? Entonces no me queda más remedio que abandonarle, pero antes debo prestarle algunos cuidados que están en mis manos. (Summers 549)

Por último, en los dos casos siguientes, Poe intenta -como ya explicamos anteriormente- añadir una buena dosis de verosimilitud

al texto, colocándolo en el lado opuesto de las historias y rumores fantásticos que se cuentan por ahí.

there came thronging upon my recollection a thousand vague rumors of the horrors of Toledo. Of the dungeons there had been strange things narrated -fables I had always deemed them- but yet strange, and too ghastly to repeat, save in a whisper. (Pit 249)

resonaron en mi recuerdo los mil vagos rumores de las cosas horribles que ocurrían en Toledo. Cosas extrañas se contaban sobre los calabozos; cosas que yo había tomado por invenciones, pero que no por eso eran menos extrañas y demasiado horrorosas para ser repetidas, salvo en voz baja. (Cortázar 79)

Yet not for a moment did I suppose myself actually dead. Such a supposition, notwithstanding what we read in fiction, is altogether inconsistent with real existence; -but where and in what state was I?. (Pit 248).

No obstante, ni un sólo momento imaginé que estuviera realmente muerto. A pesar de todas las ficciones literarias, semejante idea es absolutamente incompatible con la existencia real. Pero ¿dónde me encontraba y cuál era mi estado?. (Gutierrez 12)

A esto habría que añadir la utilización de ciertas expresiones en cursivas, mayúscula inicial o comillas como "*revolution*", "*Red Death*", "*Time*" y "*In pace requiescat!*", que ya hemos comentado anteriormente y las anticipaciones que Poe realiza mediante juegos de palabras, ironía, citas intertextuales y repeticiones, respondiendo

a distintos motivos según los casos. Un caso especial es el empleo de la palabra "grotesque" en los tres relatos para describir algún rasgo de los personajes antagonistas. Parece que Poe quisiera dejar claro el tipo de relatos al lector, no sólo en el contexto del título de sus colecciones sino también en el co-texto de sus relatos.

De todos modos, tampoco existe una dificultad excesiva en la traducción de estos procedimientos metalingüísticos, aunque son fundamentales para la consecución de los efectos de los relatos de Poe así como para comprender exactamente sus mecanismos de producción.

V.2.4 ESTRATO INTERPRETATIVO.

La interpretación constituye el último estadio del análisis en orden de objetividad a subjetividad, aunque presente algunas normas a seguir propuestas por las distintas corrientes de la crítica literaria. Como hemos visto en la sección correspondiente al análisis de los textos de partida, los tres relatos de Poe objeto de nuestro estudio sugieren numerosas lecturas diferentes e incluso, en ocasiones, opuestas. Sin embargo, no es nuestra intención insistir demasiado en lo ya dicho en la sección mencionada, sino únicamente subrayar los posibles puntos que sustentan las posibles interpretaciones de dichos relatos. En otras palabras, pensamos que las interpretaciones son y deben ser variadas e ilimitadas, aunque el texto sí debe ser traducido de forma abierta y comunicando todo el sentido del texto de partida en la medida de lo posible. Tampoco ha sido nuestra intención, ni lo es ahora, evaluar o juzgar las diferentes traducciones escogidas, sino utilizarlas como objeto de estudio de la traducción del terror de Poe. Por tanto hemos de remitirnos a nuestra perspectiva sobre la construcción del relato de Poe.

Comovimos anteriormente, el procedimiento de construcción del relato breve de Poe comenzaba por la decisión de plasmar una idea general, para después intentar modelarla con un argumento -que no tenía que ser, y en la mayoría de los casos no lo es, original-, y concluyendo con el diseño de un relato que comunicara la

"verdad" desde una perspectiva estética de la idea en cuestión, una verdad sintética asociada a la condición humana como dependiente y finita que, no obstante, busca en muchas ocasiones la belleza superior. Poe siempre sostuvo que el relato de terror que por su construcción conduce al efecto pretendido por el autor, no debe interpretarse como alegoría en primer término, puesto que de este modo se destruiría o, al menos, se debilitaría la unidad de efecto pretendida por el autor. Efectivamente, la consecución más importante de los tres relatos es precisamente su lado humano, encubierto y, en cierto modo, enriquecido por la parte estética del mismo.

En "The Masque of the Red Death" se pone de manifiesto de forma muy acusada la tan comentada cuestión de las lecturas sucesivas. El efecto terrorífico en el lector se produce en una primera lectura, cuando éste se encuentra en estado de desconocimiento sobre lo que va a ocurrir. La sorpresa juega un papel importantísimo en la consecución del efecto pretendido por Poe. En cambio, al releer la obra, el lector ya se encuentra con un conocimiento sobre lo que va a ocurrir en el transcurso de la narración. El efecto de terror sobre el lector desciende sensiblemente y en cambio aumenta el poder de asociación mental de éste con otros elementos presentes en el relato que pueden simbolizar o referir a elementos externos a éste. El sentido alegórico se hace más patente, aunque no negamos que éste se vislumbre en una primera lectura subyaciendo, eso sí, en un nivel que podríamos definir como subconsciente pero que ciertamente influye también en el efecto pretendido por Poe.

En "The Pit and the Pendulum" Poe quiso construir un relato de terror que surtiera los efectos deseados, aunque quizás posteriormente alteró, consciente o inconscientemente, un final que resultó ilógico, desde el punto de vista convencional de literatura de terror, aunque no desde el de los lectores de la época. Como señalamos al principio de estas páginas, el público al que Poe se dirigía en esta clase de relatos formaba parte de una clase media, aficionada a las lecturas de aventura y evasión, sin una cultura especialmente amplia. Aunque Poe siempre se manifestó contrario

al didactismo -algo que muchos críticos han malinterpretado- el autor no deja de ser consecuente con dicha idea, al afirmar que no acepte el terror por el terror: siempre debe existir algún fin subyacente al texto, aunque no visible en una primera interpretación ya que, en este caso, el efecto estético pretendido se perdería o, al menos, se debilitaría.

En "The Cask of Amontillado" tenemos la impresión de que Poe quisiera hacer descender a todos los lectores con Montresor y Fortunato a lo más oscuro, sombrío y pavoroso de nuestra propia alma humana, ayudando a ello con la descripción de un ambiente plenamente gótico y preparándonos así mismo para el desenlace del relato: sensaciones de humedad, opresión, oscuridad, misterio, temor, asociaciones con la muerte: se entra en un terreno desconocido, el más allá de nuestra conciencia humana, de la eternidad del alma. Tanto "The Masque of the Red Death" como "The Pit and the Pendulum" y el que ahora nos ocupa son ante todo relatos de terror que buscan una unidad de efecto, aunque quizá sea en "The Cask of Amontillado" donde las lecturas secundarias estén más próximas a la interpretación primaria como relato de terror. Y esto porque su argumento, aunque escabroso y terrorífico, parece ser más creíble que en los casos anteriores. Aquí, las referencias a acontecimientos sobrenaturales son nulas, pudiendo considerarse como una crónica periodística intensificada, eso sí, como si de un *reality show* se tratara, con efectos literarios espectaculares y dramáticos encaminados al efecto global del horror.

El punto de vista del narrador es siempre fundamental en el análisis de los relatos de Poe. En "The Masque of the Red Death" la historia se cuenta en tercera persona, tanto en relación al príncipe Próspero como a sus cortesanos. El narrador parece estar presente en la acción porque la describe con detalle, aunque no se implica directamente en ella, es decir, parece estar a la vez distanciado de la acción, por encima de los acontecimientos, ya que no muestra emociones respecto al destino de los personajes ni emite juicios morales sobre las acciones relatadas. Podemos decir, por tanto, que se trata de un narrador omnipresente que, por otra parte, parece conocer de antemano los hechos por venir, es decir, comparte

algunos rasgos de la *Muerte Roja*: anónimo, distanciado y fatalista. El autor no se hace presente en la historia, a no ser que lo hagamos coincidir con el narrador, un sin sentido, ya que pensamos que Poe trata de hacerlo pasar inadvertido en beneficio del efecto terrorífico de la historia.

Poe contribuye con sus relatos en gran medida, aunque como precursor, a la consideración de las teorías del *reader's response*. En "The Pit and the Pendulum", lanza varias llamadas al lector desde el texto; también emplea diversas referencias intertextuales y metalingüísticas. Poe, como ya vimos anteriormente, no da el relato por concluido hasta que no comprueba el éxito de los efectos pretendidos. Poe construye un diseño de "The Pit and the Pendulum" que pueda atraer la atención del lector, como lector implícito, desde la distancia estética apropiada para mantener esa expectación y poder así convencer al lector de la realidad de sus relatos, introduciéndolo en un mundo de pesadilla y horror, aunque sin renunciar a comunicar otros aspectos interesantes para su audiencia.

El autor parece querer presentar, en "The Cask of Amontillado", un rasgo más de la naturaleza humana, reflejado en las relaciones de amor-odio que unen y separan a los hombres. Aunque la mayor parte del texto se dedique a la exposición de los hechos criminales, Poe no resalta tanto la comisión material del crimen, como las posibles causas de éste, o la ausencia en todo caso de cualquier justificación lógica. Las posibles causas del crimen de Montresor van desde la venganza como cuestión de honor hasta la envidia por el cambio de situación social que han sufrido ambos personajes y que han colocado a Montresor en una posición de inferioridad respecto a Fortunato, pasando por la envidia personal o en materia de vinos o de fortuna y terminando en la ausencia de cualquier justificación o motivo lógico o suficiente. Parece, sin embargo, que la satisfacción de Montresor encuentra su realización más en el recuento de su confesión -como sucede en "The Imp of the Perverse" y en "The Tell-Tale Heart"- que en su realización misma, con la que parece incluso sufrir. En cualquier caso no dejan de ser suposiciones, pues no se nos dice con claridad en el texto y todo

parece indicar que Poe pretende llevar al lector -mediante una técnica de participación del lector en el texto- a un planteamiento personal de reconstrucción de dichas causas y de la totalidad del texto. Todo esto confiere al texto una sensación de terror mucho más intensa al forzar al lector a realizar por sí solo una tarea de investigación racional, privándolo de cualquier motivo contundente y claro en el que poder basar sus juicios morales o religiosos. El autor lo consigue mediante numerosas referencias intertextuales que nos remiten a diversas causas posibles, ya sean económicas, sociales o personales.

La Muerte Roja tiene los atributos de una enfermedad mortal, una enfermedad que afecta al rostro desfigurándolo y que deja a la víctima en estado de soledad e indefensión ante sus conocidos. Pero también la enfermedad es descrita por el color rojo de la sangre y de la vida. Poe conocía por los tratados sobre enfermedades mentales que el miedo podía producir enfermedades psicosomáticas, una idea de fondo que parece estar presente a lo largo del relato. También sabía que los principales puntos de "presión fóbica" de sus lectores potenciales eran la enfermedad, la muerte, el miedo a lo extraño, al encierro, la oscuridad y los fenómenos sobrenaturales. Por ello, Poe elige este tema y lo conduce en progresión hacia los puntos más impactantes para llegar así al subconsciente del lector. Pensamos que el autor se retrató en esta ocasión -en la piel de Próspero- de forma más o menos acertada e incluso se castigó, quizá al hacer un examen de conciencia del pasado en un momento muy delicado de su vida. Las personas construyen sus mundos particulares de forma más o menos estética, y experimentan en sus vidas diferentes aspectos y etapas, lo que Poe expresa por medio del diseño de las salas de la abadía, ya sea por medio de formas, pasillos, colores y puntos cardinales.

El conflicto entre el "yo" y la realidad provoca el miedo, el miedo psicológico que se hace más patente en la literatura del siglo XX por avanzar entonces en un conocimiento mucho más profundo de los mecanismos de la psique. Como todos los humanos, el héroe de "The Pit and the Pendulum" vacila entre la certeza de su muerte y la incertidumbre de su cuándo, cómo y dónde, entre su deseo de una

vida futura y su terror a la desintegración más completa. Nos llama la atención el que en la medida en que el héroe lucha por solucionar sus problemas inmediatos y se hace más capaz, las dificultades aumentan. El héroe no remite tanto a un arquetipo religioso como al concepto de hombre alienado moderno: la víctima de una vida absurda, llena de sufrimientos, que no entiende y que le hace sentir la náusea existencial de la que luego hablarán Sartre, Cortázar y Camus, y que, como el héroe Joseph K. de Kafka no sabe la razón de su castigo, aunque a diferencia de éste, no experimenta ningún remordimiento por el crimen por el que está pagando.

Pensamos que Poe se dirige a cada uno de sus lectores, humanos como él capaces de entender su naturaleza, para que cada uno extraiga sus propias conclusiones sobre los hechos descritos. En "The Cask of Amontillado", el crimen queda legalmente impune pero no es menos cierto que en el relato de los sucesos acontecidos se vislumbran ciertas indicaciones textuales que nos hacen dudar sobre la total falta de escrúpulos del criminal, y creer en cambio en una sombra de culpabilidad y remordimiento que -pese a su insistencia por negarlo- emana de sus manifestaciones, como ya hemos visto anteriormente. La espectacular crueldad del criminal no lo es tanto si la comparamos con otras comprobadas a lo largo de la historia del hombre y, sobre todo, si miramos en el interior de nosotros mismos y de nuestras vidas. Las obsesiones del autor están presentes en todos los relatos, sazonadas con una cierta perversidad del narrador al relatar los sucesos acontecidos o confesar abiertamente su crimen. En "The Cask of Amontillado", a diferencia de los dos anteriores, el ritmo lo marcan ante todo los juegos de palabras, el vibrante diálogo y las anticipaciones irónicas y fatalistas a lo largo de toda la historia. Cada frase, cada juego de palabras, cada momento del relato se concibe única y exclusivamente como factor coadyuvante a la unidad de efecto. Además, una elección tan minuciosa de los nombres propios aumenta la ironía y ayuda en los golpes de humor, así como en la dirección hacia el efecto que el autor quiere imprimir al relato.

Aunque Poe no intenta en modo alguno enjuiciar las historias desde un punto de vista vinculado a la conciencia moral o religiosa,

sí nos las presenta carentes de cualquier explicación obvia o única para que nosotros, como lectores y humanos, juzguemos y extraigamos nuestras propias conclusiones sobre ella. No queda claro si Poe carga contra el catolicismo o contra la masonería o incluso contra la aristocracia privilegiada, o contra todo ello; esto es algo que, de nuevo, deja en manos del lector, dueño y señor de sus propios pensamientos y juicios. Las continuas oposiciones que sugieren contradicción en la interrelación de los personajes conducen a enfatizar la idea problemática de la condición humana que lleva a la locura o, al menos, a sucesos como los que se narran, permanente obsesión en la vida y obra del autor.

Una vez más insistimos en que su originalidad no reside en los argumentos de la historia -casi siempre inspirado en historias antiguas-, ni tampoco en la caracterización de los personajes, ni siquiera en un estilo artísticamente depurado, ya que presenta en ocasiones las exageraciones del estilo gótico, sino en la combinación de elementos literarios textuales e intertextuales que confieren a las historias una estructura compacta y significativa, conducente a la consecución de su efecto pretendido. Las interpretaciones primaria -como relatos de terror- y secundarias, relativas al crimen, su castigo o ausencia de él, las relaciones personales de amor-odio con relación al otro -*Doppelgänger*-, la vida y la muerte, el paso del tiempo, la mortalidad o inmortalidad del hombre, el existencialismo, el enterramiento prematuro, el gastado orden social, la masonería, el movimiento de templanza, el catolicismo... se combinan todas de forma sutil a través de una imaginería grotesca inmersa en una atmósfera gótica con las referencias intertextuales históricas, la perspectiva narrativa y las técnicas literarias de creciente tensión hasta el clímax final, para crear unos relatos casi perfectos y, por supuesto, representantes ejemplares de las máximas de Poe.

Para Poe, el terror al igual que el horror no son efectos legítimos en sí mismos, sin funcionar como vehículos de un sentido de nivel superior, de una creación estética completa. La posibilidad de que el terror puedan igualmente proporcionar placer en el lector marcha en consonancia con la idea de que este placer es provocado por la implicación del lector de forma secundaria, *implied reader*, en

unas acciones relatadas, con lo que, al bajar las defensas inconscientes, se le puede comunicar ideas o argumentaciones subyacentes al texto con las que se le hace coincidir. En otras palabras, cualquier manifestación estética suele proporcionar placer en la medida en que nos hace copartícipes de ella de forma consciente o inconsciente. Lo que persigue pues Poe es comunicarnos sus preocupaciones, obsesiones y miedos mediante un relato terrorífico que cale en un nivel subconsciente en nuestras mentes, aunque no alegóricamente sino de forma intuitiva y más profunda. Y lo consigue, aunque quizá se le puedan imputar errores de carácter técnico.

V.2.5 OTROS ASPECTOS DEL DISCURSO.

En todos los textos de llegada existen puntos pragmáticos de contacto que convendría señalar de entrada. En primer lugar el canal o medio es el escrito para ser leído y coincide con el del texto de partida. También el campo corresponde al género narrativo con función dominante expresiva de entretenimiento y con efecto principal de terror sobre el lector -aunque con otros secundarios que ya han sido explicados ampliamente con anterioridad- coincide con el de los textos de Poe. Por último, el tono del emisor se mantiene, filtrado por el narrador omnipresente -en primera o tercera persona- en un modo distanciado y objetivo, típicamente realista, aunque mostrándose en un nivel superior al lector a través de sus pretensiones y mecanismos de verosimilitud.

Por otra parte, las traducciones son todas de tipo covert, realizadas en castellano estándar de la época, sin grandes diferencias con el actual. Es decir, no existen referencias interculturales que impidan la comprensión, como tampoco existen en el texto de partida y siguen los parámetros textuales narrativos y descriptivos en "The Masque of the Red Death", eminentemente narrativos en "The Pit and the Pendulum" y básicamente dialógicos de "The Cask of Amontillado". En cuanto a la estructura básica textual, observamos también una gran semejanza en los textos de partida y los de llegada. Finalmente, los textos presentan una clara

tendencia a elegir soluciones traductivas de tipo lingüístico-funcional en todos los niveles, aunque se dan algunas excepciones que veremos a continuación.

Los textos de Carlos Olivera, Novelas y cuentos, fueron publicados en 1884 en París. Suponemos que la edición en castellano en un país en el que no se habla ni lee este idioma, se dirigiría en aquel momento a un público bien especializado en temas de Poe, o tendría visos de querer ser exportada a España y/o a países de habla hispana. Por otra parte, en esta fecha, los textos de Poe habían sido ya traducidos al francés por Baudelaire y gozaban de cierta popularidad entre el público de ese país. Esta época corresponde a la segunda difusión de los relatos de Poe, la primera fue en los años 1850 y 1860, cuando los tradujo por primera vez Baudelaire, dentro de la corriente simbolista. La aceptación del relato para el pequeño grupo de personas de cultura media con dominio del castellano en Francia pues debió ser bastante escasa.

Evidentemente, Olivera no observa demasiados factores de discrepancia cultural en el texto por lo que intenta realizar una traducción bastante fiel al texto de partida y no realiza apenas cambios relacionados con los factores culturales del relato. Por tanto, en este caso los polos de adecuación a la lengua de partida, y aceptabilidad respecto a la de llegada no distan significativamente. El punto de vista del autor respecto al texto y su registro textual son bastante equivalentes a los mantenidos por Poe en su relato: variedad estándar del español peninsular. Lo que sí varía, es la interacción del material léxico-gramatical respecto a los restantes parámetros que componen el marco metodológico de análisis, y es esto precisamente lo que hemos analizado ya en las secciones anteriores.

La versión de Olivera, con soluciones de tipo lingüístico-funcional, se sitúa excesivamente hacia el polo de la adecuación estilística a la lengua de partida, tanto que comete incorrecciones en el plano léxico como "mandar desafiar"(44) por "bid defiance", "luz-de-fuego"(46) por "fire-light"(Masque 270) y "mis dientes se erizaron"(303) por "my teeth were on edge"(Masque 253). Por otra parte, en el plano sintáctico escribe cosas como "intrépido, y

sagaz"(43) por "dauntless and sagacious"(Masque 269). Por otra parte, Olivera no respeta en general las divisiones de los párrafos del texto de Poe y no parece tener ningún motivo aparente. Utiliza acentos extraños como en la preposición "á" y la conjunción "é". Otros errores son "almenados castillos (44) por "castellated abbeys"(Masque 269), "A la verdad"(49) por "In truth"(Masque 272), "apariencia vulgar"(49) "ordinary appearance"(Masque 272), "rotación"(287) por "revolution"(Pit 246), "cruelmente sazonado" (299) por "pungeantly seasoned"(Pit 252), "dos candeleros en el espejo"(328) por "from their sconces two flambeaux"(Cask 275) y "the bells jingled"(276) por "los cascabeles entrechocaron"(Cask 389), lo que nos dan una idea de la falta de dominio de la lengua castellana, al menos en el plano estilístico.

La segunda versión, Narraciones Extraordinarias, corresponde a la colección de Fernando Gutierrez y Diego Navarro, publicada en Madrid en una editorial no muy conocida en 1946. Es la versión que podríamos denominar de la post-guerra y presenta grandes diferencias con respecto a la de Olivera. El estilo es ya más actual y no se aprecian las deficiencias estilísticas que atribuíamos al primero, quizá por interferencias con la lengua francesa. En esta época se habían realizado ya múltiples traducciones de los relatos de Poe a otras lenguas peninsulares, especialmente al catalán por Carles Riba. Esta es una época en que se conoce algo más a Poe, al menos entre la clase intelectual y los círculos literarios. De cualquiera modo, todo apunta a que la edición no debió dirigirse a un público mayoritario, por cuanto que en estos años los españoles estaban muy preocupados y ocupados con el terror real que había sembrado la reciente guerra civil.

En la traducción de "The Pit and the Pendulum" sólo en tres ocasiones alteran la división de los párrafos de Poe. Conservan algunos procedimientos enfáticos como las cursivas del texto de partida en casi todas las ocasiones -no así las mayúsculas iniciales que alteran a su libre albedrío como en "avatar"(329) y "Humanidad"(329) por "Avatar"(269) y "sympathy"(269), manteniendo también las palabras de origen extranjero como "bizarre"(332) y "decora"(336). Utilizan el procedimiento arcaizante

de los pronombres enclíticos tras los verbos en numerosas ocasiones: "levantábase"(333), "erguíase"(334) y algunas expresiones que denotan muy a las claras sus lecturas algo tendenciosas de los relatos, como en "licenciosos"(346) por "gay"(273) y que Olivera había traducido como "víctima"(52) -otra interpretación algo subjetiva de la expresión inglesa.

Además, mientras Olivera suprimía los sonidos onomatopéyicos de las toses de Fortunato, éstos las traducen como "¡Ejem!"(320) repetida tantas veces como se muestra en el texto de Poe. Por último, habría que señalar algunas expresiones estilísticamente extrañas en castellano como "En medio de..."(7), "Mis extendidas manos"(15) y "retiñían los cascabeles"(320) por "In the..."(247), "My outstretched hands"(249) y "the bells jingled"(276) respectivamente. Esta versión se caracteriza, por tanto, por un estilo bastante imitativo de las estructuras sintácticas del texto de partida, por lo que lo podemos ubicar desplazado hacia el polo de la adecuación, desde un punto de vista estilístico.

La tercera versión, Cuentos, es probablemente la más conocida y cotizada de todas ellas. La escribió un hombre tan consagrado como escritor y literato como Julio Cortázar, aunque en aquellos años puede que no lo fuera tanto como en la actualidad. Este texto fue publicado originalmente en la Universidad de Puerto Rico en 1959 suponemos que con vistas a una potencial audiencia latinoamericana. Cortázar se confesó ferviente admirador de Poe, su recuerdo es especialmente entrañable como compañero de lectura de la juventud y sus primeros años como escritor. Pensamos que dada además su preferencia por las letras norteamericanas, su traducción fue como una asignatura pendiente para el argentino.

Años más tarde, en 1970, la colección se publicó en Madrid en Alianza, una editorial que hoy en día sigue gozando de una gran tirada y un conocido prestigio. En esta época, Cortázar era ya un escritor archiconocido y apreciado a ambos lados del Atlántico, así que probablemente se constituyó en el mayor impulsor del reconocimiento masivo de los relatos de Poe en España y en Latinoamérica. El texto de Cortázar ha sido reimpresso en varias

ocasiones y aún en nuestros días sigue siendo la versión más conocida y utilizada por profanos y expertos.

Cortázar mantiene los procedimientos enfáticos según su propia interpretación. Así lo hace en algunos casos como "Tiempo"(169) por "Time"(Masque 271), "revolución"(74) por "revolution"(Pit 246), "locura"(75) por "madness"(Pit 247) y no lo hace en otros como "hermosura"(167) por "Beauty"(Masque 269), "encarnación"(166) por "Avatar"(Masque 267), "tinieblas"(172) por "Darkness"(Masque 273) y "corrupción"(172) por "Decay"(Masque 273). Mantiene en general la estructura por párrafos del texto de partida, a no ser en casos justificados como el del cambio de la secuencia temporal en "The Masque of the Red Death"(271). Traduce las palabras extranjeras en lo posible en "The Masque of the Red Death" pero no lo hace en "The Cask of Amontillado", quizá por considerar que son esenciales en la ambientación de la historia.

La versión de Cortázar parece la más acertada literariamente hablando, manteniéndose en todo momento paralela a los textos de Poe, pero embelleciendo y, en ocasiones, superando a los textos de partida en cuanto a estilo. Su estilo es fluido y bello sin alejarse de la estructura textual de los textos de partida. Su vocabulario preciso y asequible para un lector medio y su conocimiento profundo de Poe, hace que Cortázar sea reconocido como el mejor traductor de Poe en castellano hasta la fecha. Por tanto, el texto de Cortázar se inclina más hacia el polo de la aceptabilidad por los lectores de la lengua de llegada, aunque manteniéndose siempre fiel al de partida.

Por último, el texto del grupo formado por Ricardo Summers, Aníbal Froufe y Francisco Alvarez fue editado en Madrid en 1986 por una editorial de tirada limitada, Edaf D.L. La colección, titulada Narraciones, Ensayos y Poemas, intenta recopilar los textos de Poe para un público de hoy aficionado a la literatura de terror que tuvo un gran resurgimiento en España a finales de los años setenta y principios de los ochenta que aún continúa, aunque debilitado en la actualidad.

El grupo de Summers sigue un proceso bastante personal en cuanto a la adecuación o la aceptabilidad del texto de llegada. Así mantiene en ocasiones los procedimientos enfáticos del texto de

partida incluso cuando traduce expresiones de origen extranjero como "*fiesta*"(536) por "*fête*"(Masque 271), otras lo suprime como en "*decoraciones*"(536) por "*decora*"(Masque 271) e incluso a veces lo añade a expresiones que no lo llevan en el texto de partida como en "*suite*"(534) por "*suite*"(Masque 269). No suele alterar la estructura textual, ni la sintáctica en gran medida. Dirigida a un público medio de finales de los ochenta, esta versión se caracteriza por la frescura de su lenguaje que parece muy próximo al coloquial de la calle. Podemos, por tanto, colocarlo en primer lugar en cuanto a coloquialismo y en último en relación a elevación en el nivel literario, aunque no por ello deja de ser una versión muy digna y aceptable. Muy desplazado hacia la aceptabilidad estilística no sólo de la lengua de llegada sino dirigida hacia un lector de nivel medio.

V.3 CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS.

En el proceso de análisis de los T1, comenzamos por los puntos comunes a los tres relatos, partiendo de la invariante en traducción, es decir, el estrato lingüístico-textual y pasando después a los puntos de unión -simbología e intertextualidad- relacionados con otros aspectos culturales, pragmáticos y psicológicos así como con el humor, lo macabro y los modelos sensoriales, que nos llevarían eventualmente a intensificar la impresión de terror y proporcionarnos otras interpretaciones secundarias. También vimos la influencia que en gran medida representan los estilos nacionales en la traducción y que provocaba algunas divergencias entre los textos de partida y los de llegada.

La estructura textual en los tres relatos presenta una tensión creciente que alcanza su punto máximo hacia el final de la historia. La acción de los personajes humanos, victimizados en ciertas ocasiones por las circunstancias, en otras por los objetos inanimados y siempre por la fatalidad, se reduce a una pasividad resignada. Los personajes raramente controlan las situaciones en las que se hallan inmersos y aun en estos casos, no resulta sino un dominio temporal, ya que acaban por sucumbir indefectiblemente a su destino. Esta idea se desarrolla en el texto por medio de la elección meditada de los tipos de verbo que determinarán la acción de los personajes activos principales de las historias así como la inactividad de las víctimas propiciatorias. Del mismo modo, las alteraciones de las secuencias de tiempos verbales nos conducen a variaciones en el ritmo de la acción, fundamentales en la tensión dramática del relato.

A esto se une la localización espacio-temporal que remite a una atmósfera de tintes góticos, expresada mediante signos intertextuales típicos del gótico como lugares cerrados y claustrofóbicos, transmisores de sensaciones misteriosas y fatalistas. Ambientes de opresión, oscuridad, humedad, onirismo, atmósfera siniestra casi diabólica y, en ocasiones, el frío, nos confieren, al mezclarse con elementos religiosos, connotaciones de admiración y temor que no apuntan sino a la configuración de la impresión de lo sublime. La atmósfera gótica, por lo demás, combinada con

elementos sensoriales visual-cromáticos, táctiles, olfativos, aurales y gustativos, consigue una cualidad de subjetivismo, interioridad y simbolismo manifiesta como esencial en los relatos de Poe.

El lenguaje mediante el cual se consigue esta peculiar combinación de efectos se caracteriza por el dominio de las funciones rítmica y expresiva. La cadencia o ritmo se logra a base de repeticiones, enumeraciones y estructuras sintagmáticas no progresivas, a las que habría que añadir el elemento simbólico que contribuye al énfasis del ritmo. Repeticiones de elementos, funciones y estructuras similares en cuanto a longitud, función o sonido alternan con enumeraciones encadenadas, aliteraciones y otros efectos para conferir no sólo una cadencia peculiar sino también una expresividad sobresaliente. En este punto cabría señalar igualmente la elección minuciosa de un léxico que se combina a la perfección con el ritmo, la función expresiva, el ambiente gótico, la tensión creciente y, en última instancia, con el efecto pretendido. Esto se consigue mediante el uso de un vocabulario tan amplio como rico en matices, sin perder nunca de vista la reacción cómplice del lector potencial. Además, el vocabulario actúa como puente hacia la simbología y la intertextualidad, siempre presente en Poe, y también hacia las funciones metalingüísticas del texto.

Antes de pasar a los puntos lingüísticos, en sentido estricto, del relato, deberíamos detenernos en ciertos mecanismos que sobresalen como una de las mayores aportaciones de Poe al diseño del relato breve: la puntuación y los procedimientos de énfasis textuales. En primer lugar, y en los relatos que nos ocupan, hay que subrayar la utilización de las comillas y los guiones. Poe otorga a estos signos, especialmente a los segundos, unas funciones características -que contribuyen notablemente a la consecución del efecto pretendido- así como a los usos metalingüísticos del texto; es decir, todos ellos actúan como signos intra- e intersemióticos tanto para guiar al lector en su lectura y producir en él una sensación continua de ambigüedad en el sentido como para, además, claro está, reforzar el efecto de terror pretendido en origen. La utilización de procedimientos enfáticos -las cursivas, las mayúsculas iniciales de

palabra, las exclamaciones y las interrogaciones- tienen como objeto por una parte intensificar algunos puntos importantes del relato y por otra guiar al lector a lo largo de la historia hacia el clímax final.

La ambigüedad mencionada produce en el lector una sensación inconsciente de inseguridad que permite que Poe pueda introducir libremente sus signos intertextuales y metalingüísticos y crear impresiones conducentes a diversas interpretaciones, todo ello sin perjuicio de la consecución de la primigenia unidad de efecto. La simbología presente en los tres textos y la intertextualidad son también elementos esenciales del diseño de Poe. Ambas aparecen siempre cargadas de sentidos relacionados con factores culturales, psicológicos y pragmáticos que, junto a procedimientos como el humor, lo macabro y los modelos sensoriales, sirven tanto para concretar la impresión de unidad deseada como para dejar abierta la posibilidad a otras interpretaciones, que ya dijimos se producen de modo consciente fundamentalmente en lecturas posteriores a la primera. Los estilos nacionales contribuyeron igualmente a marcar las diferencias entre los textos de partida y de llegada.

En cuanto a los elementos no comunes de los relatos de partida, en el transcurso de nuestro análisis ya hemos señalado los más importantes. Del mismo modo, hemos indicado las divergencias que pudieran deberse al carácter de los estilos personales de los distintos autores y a las audiencias potenciales en los momentos de producción y, sobre todo, de publicación de los textos en cuestión.

Si avanzamos hacia el estrato textual del diseño del relato, nos encontramos con la estructura textual de los relatos de Poe, que mantiene una tensión creciente, concluye con un clímax y se sustenta en una ambientación gótica, con protagonistas grotescos, víctimas aisladas identificadas con el lector y narradores omnipresentes que emplean procedimientos metalingüísticos de verosimilitud para hacer al lector partícipe de la acción, todo ello combinado con un humor irónico y casi siempre con elementos sensoriales y ocurrencias románticas de tintes ilustrados.

Esta estructura textual se materializa en el texto por medio de procedimientos lingüísticos y estilísticos que nos conducen hacia el

efecto último, pretendido por Poe. Y son estos procedimientos el aspecto más objetivable desde el punto de vista analítico y el que hemos tratado de estudiar. A partir de este estrato y finalizando en la interpretación, los procedimientos supraoracionales enfáticos y no enfáticos adquieren una relevancia máxima. Aquí el mantenimiento o no de las cursivas o las comillas para marcar los ritmos del relato mediante el énfasis de determinados personajes, momentos, ideas o temas es de importancia capital para la solución de las problemas traductológicos. Del mismo modo los modelos narrativos empleados por los distintos autores de los T2 son fundamentales para llegar a las distintas soluciones traductivas de los textos de Poe.

Por otra parte, la simbología se relaciona en ocasiones con la intertextualidad, aunque esto -como ya establecimos anteriormente- no supone una gran dificultad para la traducción ni tampoco grandes diferencias entre las distintas versiones. Referente a los procedimientos metalingüísticos empleados por Poe en aras de la verosimilitud del texto, los traductores no muestran dificultades en cuanto a sus soluciones.

La interpretación constituye el último estadio del análisis en orden de objetividad a subjetividad, aunque presente algunas normas a seguir propuestas por las distintas corrientes de la crítica literaria. Como hemos visto en la sección correspondiente al análisis de los textos de partida, los tres relatos de Poe objeto de nuestro estudio sugieren numerosas lecturas diferentes e incluso, en ocasiones, opuestas. Pensamos que las interpretaciones son y deben ser variadas e ilimitadas, aunque el texto sí debe ser traducido de forma abierta y comunicando todo el sentido del texto de partida en la medida de lo posible. Como vimos anteriormente, el procedimiento de construcción del relato breve de Poe comienza por la decisión de plasmar una idea general, para después intentar modelarla con un argumento que no tiene que ser, y en la mayoría de los casos no lo es, original, y concluyendo con el diseño de un relato que comunica la "verdad" desde una perspectiva estética de la idea en cuestión, una verdad sintética asociada a la condición humana como dependiente y finita que, no obstante, busca en muchas ocasiones la belleza superior.

Las interpretaciones secundarias, que son las que ahora nos ocupan tienen, o al menos deben tener, puntos de contacto con el texto mismo. En este sentido hemos analizado las diferentes versiones de los T2 para extraer nuestras conclusiones, unas conclusiones que fueran de algún modo objetivables. Así, aludimos a marcadores de tipo lingüístico, literario o textual que nos pudieran dirigir hacia las diversas lecturas posibles de los textos de Poe. Todos estos marcadores han sido ya estudiados, por tanto, en los apartados anteriores, ya que un estudio de las posibles interpretaciones de los autores de los T2 quedaría fuera de toda cuestión por no ser en absoluto objetivable y por no formar parte en ningún caso del estudio que nos ocupa en este trabajo.

Finalmente, apuntaremos algo sobre los aspectos pragmáticos del texto que enmarcarían y harían referencia por tanto a todo el trabajo de los autores según la situación comunicativa en cuestión. En primer lugar, el medio o canal es el escrito para ser leído y coincide siempre en los T2. Igualmente el campo que corresponde al género narrativo con función dominante expresiva de entretenimiento y con efecto principal de terror sobre el lector -aunque con otros secundarios como ya explicamos anteriormente- coincide en todos los pares bitextuales T1/T2, si bien con los matices antes apuntados. Por último, el tono del emisor se mantiene también en los T2, filtrado por el narrador omnipresente -en primera o tercera persona- en un modo distanciado y objetivo, típicamente realista, aunque mostrándose en un nivel superior al lector a través de sus pretensiones y mecanismos de verosimilitud. En otras palabras, el discurso de Poe en estos tres relatos es referido, es decir, un discurso en el interior de otro, un discurso interior como diálogo.

Por otra parte, las traducciones son todas de tipo *covert*, realizadas en castellano estándar de la época, sin grandes diferencias con el actual. Es decir, no existen referencias interculturales que impidan la comprensión, como tampoco existen en el texto de partida y siguen los parámetros textuales narrativos y descriptivos en "The Masque of the Red Death", eminentemente narrativos en "The Pit and the Pendulum" y básicamente dialógicos de "The Cask of Amontillado". En cuanto a la estructura básica

textual, observamos también una gran semejanza en los textos de partida y los de llegada. Finalmente, los textos presentan una clara tendencia a elegir soluciones traductivas de tipo lingüístico-funcional en todos los niveles, aunque existen, como hemos podido constatar a lo largo del análisis, algunas excepciones.

Veamos pues cómo podemos agrupar y resumir las conclusiones que hemos extraído del análisis de los T2 y su comparación con los T1, que nos servirá para determinar de un modo fehaciente si la sustancia del terror puede comunicarse o no en dos o más situaciones comunicativas distintas dependientes de polisistemas lingüísticos y culturales, inmersos a su vez en unas coordenadas espacio-temporales y unas circunstancias específicas.

En primer lugar, llegamos a la conclusión de que los distintos T2, parejas traductivas de un mismo T1, responden a unas determinadas circunstancias socio-políticas y culturales, enmarcadas dentro de unas determinadas coordenadas espacio-temporales. Las soluciones traductivas, por tanto, responden también a estas circunstancias. Pero no sólo esto, sino que también influyen de modo notable una serie de respuestas personales, que podríamos denominar idiosomáticas, frente a las anteriores -ideosomáticas- y que siempre confluyen en cualquier manifestación artística o cultural. Es decir, las interpretaciones de hechos artísticos, literarios y textuales en nuestro caso, responden tanto a unas tendencias marcadas por la época, el lugar y otras circunstancias relacionadas, como a vivencias personales, distintas en cada autor de un T2.

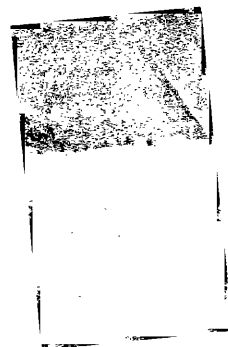
Segundo, dependiendo de las diversas interpretaciones que cada autor de un T2 confiere al T1, en cada caso se proponen soluciones traductivas en ocasiones dispares y, en otras, muy similares. Las soluciones traductivas pueden depender únicamente de una elección personal del autor de un T2, pero también pueden basarse en el estilo nacional en sentido amplio de la lengua a la que se traduce o de un estilo más o menos localizado en el tiempo o en la geografía, influyente por cualquier motivo en el estilo del autor. Algunas veces los autores del T2 no logran una equivalencia total con los textos T1 por imposibilidad manifiesta o por elección propia

del autor. En cuanto al paso del tiempo y su influencia en los determinados autores de los T2, también hemos visto que ciertas estructuras son respetadas por algunos autores más antiguos, mientras que los modernos optan por variar dichas estructuras, aunque no existe por lo general una tendencia homogénea de ningún autor a respetar todas las estructuras, del mismo modo que ninguno las altera en todas las ocasiones.

Con frecuencia, los autores intentan realizar versiones lo más fieles al sentido del texto de partida; sin embargo, en ciertas ocasiones, optan por mostrar otras facetas de los textos con fines de divertir, pervertir, subvertir o convertir a los lectores potenciales. A esto habría que añadir asimismo las circunstancias que envuelven a los lectores potenciales. Es decir, no significa lo mismo traducir los textos de Poe al castellano en Francia para una audiencia de finales del siglo pasado, cuando los relatos no eran todavía conocidos en España para el gran público, que hacerlo en el Madrid de los años ochenta, momento en el que ya existía un gran bagaje traductivo de Poe en nuestra lengua y los lectores españoles, a causa de las tendencias culturales, estaban más predispuestos a su lectura y apreciación literaria.

Por tanto, no podemos afirmar en un sentido global, ni con suficiente objetividad -ni en modo alguno es nuestro cometido- que ciertas traducciones o versiones sean perfectas y otras fallidas; solamente podremos explicar y/o justificar ciertas soluciones traductivas en cada par bitextual y en cada situación comunicativa. Bien es cierto también que en determinados momentos textuales ninguno de los traductores acierta con una solución traductiva brillante, en la mayoría de ocasiones por existir una imposibilidad evidente de tipo fonético, léxico o estructural, debido a diferencias insalvables entre los sistemas lingüísticos. En cuanto a características más sutiles y susceptibles de diversas interpretaciones -la ironía, la simbología y los procedimientos enfáticos supraoracionales como el uso anómalo de mayúsculas, cursivas y guiones- los autores deciden de modo diferente en cada caso. Entonces más que nunca se hace sentir la interpretación

idiosomática de los autores, lejos, por lo general, de cualquier consideración estrictamente lingüística o estilística.



«The man who has something
really new to say, whose
linguistic innovation is not
merely one of "saying" but of
"meaning" is exceptional».
(George Steiner 1975: 465).

CAPÍTULO VI

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN DE TRES RELATOS DE TERROR DE EDGAR ALLAN POE.

VI.1 "LA MÁSCARA DE LA MUERTE ROJA".

Mucho tiempo había pasado desde que la "Muerte Roja" devastara el país. Nunca otra peste había sido tan funesta, tan horrible. La sangre era su avatar y su sello, el rojo y el horror de la sangre. Comenzaba con dolores agudos, seguidos de mareos repentinos y luego una exudación sanguinolenta y abundante por los poros, y el desvanecimiento. Las pústulas escarlata del cuerpo y especialmente las de la cara de la víctima eran la enseña de una peste que imposibilitaba cualquier ayuda o solidaridad de sus prójimos. Y todo el proceso, contagio, desarrollo y desenlace, transcurría en media hora.

Pero el Príncipe Próspero seguía feliz, impasible y vital. Cuando sus dominios se despoblaron hasta reducirse a la mitad, convocó ante su presencia a un millar de entre los más sanos, robustos y alegres amigos, caballeros y damas de su corte, con los que se retiró en completo aislamiento a una de sus abadías almenadas. Se trataba de una enorme y magnífica estructura, digna creación del gusto excéntrico aunque augusto del príncipe. La rodeaba una firme e imponente muralla con portones de hierro. Los cortesanos, una vez dentro, sellaron los cerrojos con los hornos y mazas con los que se habían provisto, resueltos a abortar cualquier posibilidad de entrar o salir del recinto para aquéllos que cayeran presos de algún repentino ataque de desesperación o delirio. La abadía estaba abundantemente provista. Con tales precauciones, los cortesanos podrían resistir con garantías al contagio. Ya se cuidaría solo el mundo exterior. Entre tanto, era inútil afligirse, o pensar. El príncipe había previsto todos los instrumentos para el placer: había bufones y trovadores, había bailarines, músicos... había Belleza, y también vino. Y con todo ello, dentro, la seguridad. Fuera quedaba la "Muerte Roja".

Fue hacia el final del quinto o sexto mes de su retiro, mientras con más furia la peste se cebaba en el exterior, cuando el Príncipe Próspero agasajó a los mil escogidos con un baile de máscaras de una magnificencia absolutamente inusual.

La escena era sensual, voluptuosa. Pero primero permítanme describirles las estancias en las que tuvo lugar. Había siete, las de un salón imperial. En muchos palacios estos salones descubren una larga y recta perspectiva, a medida que las puertas correderas se pliegan hasta confundirse con los muros laterales, con lo que la vista del espacio en su totalidad queda mínimamente impedida. Pero en este caso era bien distinto, como cabía esperar de la pasión del duque por lo estrafalario. Los espacios estaban tan irregularmente dispuestos que la vista no abarcaba sino poco más de uno a la vez. Había un recodo cerrado cada veinte o treinta metros y cada uno de ellos sorprendía con un nuevo efecto. A izquierda y derecha, hacia la mitad de cada muro, una alta y estrecha ventana gótica se abría sobre un exiguo corredor que conducía a las distintas estancias del salón. El color de las ventanas de cristal tintado variaba según el tono que prevaleciera en la decoración de la cámara en la que desembocara. Si por ejemplo la sala sobre la que se abría era azul, azul intenso eran sus cristales. En la segunda cámara se había elegido el púrpura para los ornamentos y tapices y así las vidrieras eran color púrpura. La tercera era completamente verde, y también sus ventanas. La cuarta estaba decorada e iluminada en colores anaranjados, la quinta con blancos, la sexta con morados. La séptima cámara estaba íntegramente cubierta con tapices de terciopelo negro que colgaban de los techos y cubrían los muros, cayendo en pesados pliegues sobre una alfombra del mismo material y color. Sin embargo, sólo en esta cámara el tono de las ventanas no correspondía con el de la decoración. Las vidrieras eran de color escarlata, de un intenso color sangre. Ahora bien, en ninguna de las siete cámaras se encontraba antorcha o candelabro alguno entre la abundancia de piezas doradas dispersas por todas partes, incluso colgando del techo. No había luz alguna que emanara de lámpara o vela en el interior de las cámaras, pero en cada uno de sus corredores podía verse, frente a cada ventana, un brasero encendido, que proyectaba la luz de llama a través del cristal tintado y las iluminaba intensamente, originando de este modo una multitud de efectos llamativos y fantásticos. Pero en la cámara del oeste, la negra, la luz ígnea derramada sobre las negras colgaduras, filtrada a

través de las vidrieras teñidas en sangre, producía un efecto horrible, una impresión tan pavorosa sobre aquéllos que entraban, que pocos entre la concurrencia fueron lo bastante osados como para asomarse siquiera a su recinto.

También en esta cámara se encontraba, apoyado contra el muro oeste, un reloj de ébano descomunal. El péndulo producía un sonido metálico pesado y monótono; cuando el minuterero completaba su recorrido por la esfera, antes de dar la hora, emanaba de sus burlonas entrañas de bronce un sonido fuerte, claro y profundo, sumamente musical, pero de nota y énfasis tan peculiares que, cada hora, los músicos de la orquesta se veían impulsados a detener momentáneamente su actuación para escuchar tan peculiar sonido; del mismo modo, los que bailaban habían forzosamente de cesar en sus evoluciones, y un breve desconcierto invadía la alegre compañía; mientras los carillones del reloj aún resonaban, se observaba palidecer a los más inconscientes y los más viejos y sosegados se pasaban la mano por la frente como en confuso ensueño o meditación. No obstante, cuando los ecos cesaban por completo, una ligera risa brotaba súbitamente de la concurrencia; los músicos se miraban unos a otros y sonreían a su propio nerviosismo y locura, y entre dientes se hacían la promesa solemne de que el siguiente repique del reloj no produciría en ellos emoción similar. Sesenta minutos más tarde (tres mil seiscientos segundos del Tiempo que vuela), sonó otra vez el reloj, y de nuevo originó el mismo desconcierto, el mismo temblor y meditación.

No obstante, a pesar de estos incidentes, el jolgorio persistía alegre y ostentoso. Los gustos del duque eran peculiares. Tenía un sexto sentido para los colores y los efectos. No prestaba la menor atención a la elegancia ornamental del simple buen gusto. Sus proyectos eran atrevidos y vehementes, y sus concepciones brillaban con una elegancia de ruda magnificencia. Muchos lo hubieran considerado un loco, pero sus seguidores sentían que no lo era. Era necesario oírlo, y verlo, y tocarlo, para estar *seguro* de que no lo era.

Había dirigido personalmente y en gran medida la decoración de las siete cámaras con ocasión de su gran fiesta y fue su propio

gusto el que concibió y dio carácter a los enmascarados. Pueden estar seguros de que eran grotescos. Se derrochaba la luminosidad, y el resplandor, y las cosas atrevidas, y los fantasmas -gran parte de lo que desde entonces se ha mostrado en "Hernani": arabescos con jorobas y extremidades atrofiadas o fantasías delirantes como los disfraces de loco. Había mucho de bello, mucho de libertino, mucho de estrafalario, algo de terrible, y no poco que pudiera suscitar repugnancia. Arriba y abajo, en las siete cámaras, multitud de sueños acechaban majestuosos, enredándose y camuflándose con el tono de las estancias, haciendo que la frenética música de la orquesta pareciera el eco de sus pasos. Y, de vez en cuando, sonaba la hora en el reloj de ébano que se hallaba en la entrada del de terciopelo. Y entonces, durante un momento, todo resta inmóvil y en silencio, excepto el toque del reloj. Los sueños se quedan fríos, como los muertos. Pero el eco del repique al fin se desvanece -sólo ha durado un instante- y una ligera y apagada risa flota tras él mientras desaparece. Y de nuevo se impone la música, y los sueños reviven, y danzan con paso majestuoso más alegres que nunca, vistiéndose del color de las vidrieras multicolores a través de las cuales manan los rayos procedentes del trípode. Pero la noche está cayendo y ya ninguno de los enmascarados se aventura en la cámara que se encuentra en el extremo occidental, y de las vidrieras brota una luz aún más rojiza, más del color de la sangre; y la oscuridad de las negras colgaduras atterra; y aquél cuyo pie se posa en su alfombra escucha en el cercano reloj de ébano un toque mortecino más solemne y enfático que cualquiera que hubiera escuchado el oído de *quien* se abandona a las diversiones remotas de otras cámaras.

Todas las demás estaban abarrotadas, y en ellas latía enfebrecido el pulso de la vida. Y el jolgorio continuaba agitadamente, hasta que al fin comenzaron los toques de la medianoche en el reloj. Y la música cesó, como era de esperar; y las evoluciones de las parejas de vals se amansaron; y como antes, todo quedó en suspenso, inmóvil, inquieto. Aunque todos sabían que el próximo toque era el de las doce campanadas en el carillón del reloj, como así sucedió, esta vez les invadió el ánimo, quizá con más

intensidad, en sus absortas meditaciones. Y también quizá había sucedido que antes de que los últimos ecos de la última campanada hubieran perdido en el silencio, muchos de entre los asistentes hubieran dispuesto del tiempo necesario para reparar en la presencia de una figura enmascarada que hasta entonces no les había llamado la atención. Y habiéndose extendido entre cuchicheos el rumor de esta nueva presencia, surgió al fin de entre la concurrencia un zumbido, un expresivo murmullo de desaprobación y sorpresa que acabó convirtiéndose en terror, horror y repugnancia.

En una asamblea de fantasmas como los que he pintado bien podría suponerse que ninguna apariencia normal debiera haber producido una sensación semejante. En verdad las licencias permitidas en la mascarada de esa noche eran casi ilimitadas; pero la figura en cuestión habría sorprendido al mismísimo Herodes, yendo más allá incluso de los límites del inefable pudor del Príncipe.¹ Aún en el ánimo de los más osados hay cuerdas que no pueden tocarse sin producir emoción; aún entre los perdidos sin remisión, aquéllos que toman a chanza tanto la vida como la muerte, existen temas sobre los que no se puede bromear. Toda la concurrencia, de hecho, pareció sentir entonces que en el traje y porte del extraño no había ni gracia ni decoro. La figura, alta y desvaída, estaba cubierta de pies a cabeza con las mortajas de la sepultura. La máscara que escondía el rostro estaba tan conseguida que podía confundirse con la expresión de un rígido cadáver, sin que el examen más minucioso hubiera logrado detectar el engaño. Todo esto podría haber sido tolerado, si no aprobado, por los frenéticos juerguistas a no ser porque la máscara había ido tan lejos como para asumir la forma de la Muerte Roja. Sus vestiduras estaban salpicadas de *sangre* y su ancha frente, como todos los rasgos del rostro, estaba teñida por el horror escarlata.

¹ La expresión "out-Heroded Herod", que también aparece en "Metzengerstein" se refiere -como afirma Peithman (1986)- al Herodes que gobernaba cuando nació Jesucristo y ordenó la masacre de los Inocentes, no el que gobernaba cuando Jesús fue crucificado. El primer Herodes, que murió en el año 4 a.C., casó diez veces, gastó con gran prodigalidad en sus ciudades, fue perdiendo la razón, y acabó siendo más sanguinario que nunca.



Cuando los ojos del Príncipe Próspero se posaron sobre esta figura espectral (que con movimiento pausado y solemne -como para subrayar aún más su papel- se paseaba entre las parejas de vals) pareció convulsionarse en un primer momento de terror o quizá repugnancia; pero enseguida su frente enrojeció de ira.

"¿Quién osa?" -inquirió con ronca voz a los cortesanos que se hallaban cerca de él- "¿quién osa insultarnos con esta burla blasfema? ¡Prendedlo y desenmascaradlo, sepamos a quién hemos de colgar de las almenas al amanecer!"

Era en la cámara azul, la más oriental, donde se encontraba el Príncipe Próspero mientras pronunciaba estas palabras. Resonaron a través de las siete estancias en voz alta y clara -el príncipe era un hombre robusto y enérgico- y la música había cesado con un ademán de su mano.

Era en la estancia azul donde estaba el príncipe, junto a un grupo de pálidos cortesanos que, al principio, cuando habló, iniciaron un movimiento ligero y precipitado en dirección al intruso. Éste, ya cerca y con paso deliberadamente solemne, se aproximó al iracundo orador. Pero debido a un cierto e inefable temor reverencial que las desvergonzadas asunciones de la máscara habían producido en todos los concurrentes, ni uno solo de ellos se mostró dispuesto a prenderlo, con lo que, sin estorbo, se situó a escasos centímetros del príncipe. Mientras la numerosa concurrencia, como respondiendo a un solo impulso, retrocedía desde el centro hacia los muros, éste continuó marchando ininterrumpidamente, pero con la misma solemnidad y cadencia en el paso que le había distinguido desde el principio, desde la cámara azul hacia la púrpura, y de la púrpura a la verde, desde la verde a la naranja, y de ésta aún a la blanca, e incluso desde aquí a la violeta, antes de que nadie intentara ningún movimiento para detenerle. Fue entonces cuando el Príncipe Próspero, exasperado de ira y vergüenza por su propia aunque momentánea cobardía, se lanzó desesperadamente a través de las seis dependencias; nadie le siguió a causa del terror mortal que a todos atenazaba. Blandiendo una daga desenvainada, no se detuvo en su fugaz ímpetu, hasta encontrarse a tres o cuatro pies de la huidiza figura; ésta, llegada al extremo de la

cámara de terciopelo, giró bruscamente encarando a su perseguidor. Un grito agudo... la daga caída refulgió sobre la alfombra negra; un instante después cayó, herido de muerte, el Príncipe Próspero. Sólo entonces, armándose del furioso coraje de la desesperación, todos los invitados corrieron en masa hacia el negro aposento y se lanzaron sobre la máscara, cuya alta figura permaneció erguida e inmóvil bajo la sombra del reloj de ébano. Gritaron, ahogados en un horror indescriptible cuando descubrieron las mortajas y la máscara cadavérica, que con tan violenta rudeza habían tratado, vacía de cualquier forma tangible.

Entonces supieron de la presencia de la Muerte Roja. Había llegado como un ladrón en la noche. Y, uno tras otro, los lanzó a las salas de su diversión salpicadas de sangre, pereciendo todos en la convulsa postura de su caída. Y la vida del reloj de ébano se extinguió con la del último de los participantes. Y las llamas de los trípodes expiraron. Y la Oscuridad y el Decaimiento y la Muerte Roja impusieron su dominio sobre todo.

VI.2 "EL POZO Y EL PÉNDULO".

Impia tortorum longas his turba furores
 Sanguinis innocui, non satiata, aluit.
 Sospite nunc patria, fracto nunc funeris antro,
 Mors ubi dira fuit vita salusque patent.

[Cuarteto compuesto para ser colocado en los portones de un mercado que se construirá en el lugar donde se ubicaba el viejo Jacobin Club House en Paris.]

Me encontraba enfermo -enfermo de muerte y en larga agonía; y cuando al fin me desataron, y me permitieron sentarme, noté que mis sentidos me abandonaban. La sentencia, la pavorosa sentencia de muerte, fue lo último que con claridad inconfundible llegó hasta mis oídos. Tras esto, los sonidos de las voces inquisitoriales parecieron mezclarse en un zumbido que transmitió a mi ánimo la idea de la *revolución*, acaso por su asociación en la imaginación con la vibración de una rueda de molino. Fue sólo un instante, porque en realidad ya no oí nada más. No obstante, durante un rato aún pude ver... ¡y con qué terrible nitidez! Vi los labios de los jueces con sus togas negras. Me parecieron blancos, más blancos que el papel en el que escribo estas palabras, y finos hasta lo grotesco; finos en la intensidad de su expresión de firmeza, de inapelable resolución, de severo desprecio por la tortura humana. Vi el decreto de lo que para mí era la Fatalidad promulgado por aquellos labios. Los vi articular en tediosa locución las sílabas de mi nombre; y me estremecí porque no los acompañó sonido alguno. Vi también, durante unos instantes de horror delirante, una ondulación suave y apenas perceptible en las colgaduras negras que cubrían los muros de la estancia. Y luego mis ojos se posaron sobre las siete largas velas de la mesa. Al principio transmitían cierto aspecto caritativo, como ángeles blancos y esbeltos que me salvarían; pero entonces, de repente, sobrevino a mi espíritu una náusea fatal y sentí cada fibra de mi cuerpo estremecerse como al contacto del filamento de una pila galvánica a medida que esas formas angelicales se trocaban en espectros de testas de fuego; y vi que de ellos no obtendría ayuda alguna. Y entonces se deslizó, a hurtadillas, como una sonora nota

musical, el pensamiento de cuán dulce descanso debía ser la sepultura. Esta idea me embargó tierna y furtivamente, y pareció pasar mucho tiempo antes de que alcanzara su completa apreciación; pero tan pronto mi conciencia consiguió al fin sentirlo y considerarlo como tal, la figura de los jueces se desvaneció ante mis ojos como por arte de magia; las altas velas desaparecieron en la nada y sus llamas se extinguieron por completo; y sobrevino la oscuridad de las tinieblas; todas las sensaciones parecieron engullidas en descenso vertiginoso hacia la locura, como el del alma hacia los Infiernos. Luego el silencio, y la quietud, y la noche, fueron todo el universo.

Me había desvanecido, aunque no podría decir que toda mi consciencia estuviera perdida. Lo que de ella quedaba no trataré de definirlo, ni siquiera describirlo; sin embargo, no todo estaba perdido. En el más profundo letargo, en el delirio, en la inconsciencia, en la muerte, ni siquiera en la tumba -¡no! *nunca* está *todo* perdido. De otra forma no existiría la inmortalidad del hombre. Al despertar del más profundo de los letargos quebramos la tela de araña de un sueño y acto seguido, tan frágil sea acaso la tela, no recordamos aquello que hemos soñado. En el retorno a la vida tras el desvanecimiento se suceden dos estadios: primero, el reconocimiento de la existencia mental o espiritual; después, el de la física. Parece probable que si, al llegar al segundo momento, pudiéramos traer a la memoria las impresiones del primero, consideraríamos éstas provenientes del recuerdo del abismo del más allá. ¿Qué es ese abismo? ¿Cómo lograremos al menos distinguir sus sombras de aquéllas de la sepultura? Aún cuando las impresiones de lo que he denominado el primer estadio no fueran por voluntad traídas a la memoria, aún así, tras un largo intervalo, ¿no vuelven espontáneamente, mientras nos preguntamos "de dónde" vienen? Aquél que nunca se ha desvanecido jamás habrá encontrado palacios extraños o rostros inexplicablemente familiares en lustrosos pedazos de carbón, ni habrá contemplado flotando en el aire las melancólicas visiones que la mayoría tampoco puede ver; nunca habrá meditado sobre la fragancia de una nueva flor, ni

jamás se habrá desconcertado con el fluir de alguna cadencia musical que no había llamado su atención hasta entonces.

Entre frecuentes y concienzudos esfuerzos por recordar, entre enconados empeños por esbozar de nuevo algún recuerdo del estado de aparente vacío en que mi espíritu se hallaba sumido, hubo momentos en los que soñé con el éxito; fueron breves, fugaces momentos en los que evoqué recuerdos que la lúcida razón de una época por venir me asegura que debían referirse únicamente a aquella condición de aparente inconsciencia. Estas sombras de la memoria hablan inequívocamente de figuras alargadas que hacían que me elevara o descendiera, y descendiera, hasta que un horrible vértigo me oprimía con la sola idea de la infinitud del descenso. También hablan de un incierto horror, debido a la inhumana quietud de mi corazón. Luego se impone una sensación de inmovilidad repentina que lo inunda todo; como si aquéllos que me llevan (¡ay tren infernal!) hubieran rebasado en su descenso los límites de lo infinito y se detuvieran a causa de la fatiga en su labor. Entonces mi mente se inunda de tedio y desazón; luego todo es *locura*, locura de la memoria que transcurre entre cosas prohibidas.

Muy pronto retorna el movimiento y el sonido, el atormentado movimiento del corazón, el sonido de su palpitación, y luego una pausa en la que todo es vacío. Y, una vez más, sonido, movimiento, tacto -una sensación de hormigueo recorre mi cuerpo; después, la sola conciencia de la existencia, sin pensamiento, un estado que se prolongó durante largo tiempo. Otra vez, repentinamente, *pensamiento*, y terror estremecedor, y un imperioso afán por comprender mi verdadera situación. Le sigue un fuerte deseo de caer en la insensibilidad. Y una súbita reanimación del alma y un esfuerzo por moverme recompensado por el éxito. Y entonces el recuerdo detallado del juicio, de los jueces, de las colgaduras negras, de la sentencia, del malestar, del desvanecimiento. Y al final el olvido más absoluto de todo lo que siguió; de todo lo que un día posterior y un enorme empeño me han permitido vagamente recordar.

Hasta ese momento no había abierto los ojos. Sentí que yacía sobre mi espalda, libre de ataduras. Alargué la mano y ésta cayó

pesadamente sobre algo húmedo y duro. Durante muchos minutos no la moví, mientras me esforzaba por imaginar dónde estaba y *qué* podría ser lo que tocaba. Deseaba, aunque no lo intenté, utilizar los ojos. Me aterraba la primera visión de los objetos a mi alrededor. No se trataba del terror de ver algo horrible, sino del de no ver *nada*. De golpe, con una viva desesperación, abrí los ojos. Mis peores presagios fueron entonces confirmados. La oscuridad de la noche eterna me rodeaba. Intenté tomar aire. La intensidad de la oscuridad me oprimía y me ahogaba. La atmósfera estaba insoportablemente enrarecida. Permanecí acostado e inmóvil, e hice un esfuerzo por ejercitar la razón. Evoqué el proceso inquisitorial, y traté a partir de ahí de conjeturar mi situación real. La sentencia quedaba atrás; tenía la sensación de que hubiera transcurrido mucho, mucho tiempo. Aún así en ningún momento supuse que estuviera realmente muerto. Tal suposición, a pesar de lo que podamos leer en la ficción, es del todo inconcebible en la existencia real; pero, ¿dónde y en qué situación me encontraba? Los reos de muerte, lo sabía, eran normalmente ejecutados en los autos de fe, y uno de éstos había tenido lugar la mismísima noche del día de mi juicio. ¿Me habrían encerrado en las mazmorras para aguardar hasta el próximo sacrificio, que no tendría lugar sino meses después? Comprendí de inmediato que esto no podía ser, ya que ejecutaban a las víctimas inmediatamente. Por otra parte, mi celda, al igual que las de todos los condenados a muerte de Toledo, tenía suelos de piedra, aunque en aquéllas la luz no se eliminaba por completo.

Una idea aterradora y repentina hizo que la sangre fluyera en torrentes hacia el corazón, y durante un breve instante me sumí de nuevo en la insensibilidad. Al recobrar el sentido, me puse al instante en pie, temblando convulsivamente cada fibra de mi cuerpo. Estiré violentamente los brazos hacia arriba, alrededor, en todas direcciones. No toqué nada, pero me aterraba dar un sólo paso, por miedo a ser detenido por los muros de una *tumba*. La transpiración brotaba de cada poro, formando en mi frente grandes gotas heladas. La agonía de la incertidumbre se hizo al final intolerable y avancé con precaución, los brazos extendidos y los ojos fuera de las órbitas, a la espera de vislumbrar el más tenue rayo de

luz. Di muchos pasos más; pero todo seguía siendo vacío y oscuridad. Respiré más libremente: parecía evidente que el mío no era, al menos, el más horrible de los destinos.

Mientras continuaba avanzando con cautela, mil vagos rumores sobre los horrores de Toledo llegaron en tropel a llenar mi recuerdo. De las mazmorras se contaban extrañas historias que yo siempre consideré fábulas, pero demasiado terribles para ser repetidas en voz alta. Y yo, ¿estaba destinado a perecer de inanición en este mundo de tinieblas subterráneo? En otro caso, ¿qué otro destino, acaso más aterrador, me aguardaba? Sabía que el final sería una muerte de una más que ordinaria crueldad -conocía demasiado bien el carácter de mis jueces para dudarlo. Era el modo y la hora lo que reclamaba toda mi atención.

Mis brazos estirados dieron al fin con un obstáculo sólido. Era un muro, aparentemente de sillería, muy liso, viscoso y frío. Lo recorrí; pisando con todo el alertado recelo con el que ciertas narrativas antiguas me habían inspirado. Este proceso, sin embargo, no me permitió determinar las dimensiones de mi mazmorra, por cuanto podría completar su perímetro y sobrepasar el punto de partida sin ser consciente de ello, tan perfectamente uniforme parecía el muro. Entonces busqué el cuchillo que guardara en mi bolsillo cuando fui conducido a la cámara inquisitorial; pero ya no estaba; mis ropas habían sido sustituidas por una camisa de tosca estameña. Había pensado clavar la hoja en alguna minúscula grieta de la masonería y poder así identificar el punto de partida. La dificultad, sin embargo, era mínima, aunque en el desorden de mi imaginación pareciera en un primer momento insuperable. Rasgué una parte de la orilla de la camisa y coloqué el fragmento extendido en la perpendicular al muro. Al avanzar a tientas alrededor de la prisión no podría pasar por el harapo sin notarlo y así calcularía el perímetro. Al menos eso pensé; pero no había contado con la extensión de la mazmorra, ni con mi propia debilidad. El suelo estaba húmedo y resbaladizo. Me tambaleé durante un momento, tropecé y caí. Una fatiga excesiva me indujo a permanecer postrado y el sueño me venció.

Al despertarme, estiré un brazo y encontré a mi lado una hogaza y un jarro con agua. Estaba demasiado exhausto para reflexionar sobre tal circunstancia y comí y bebí con fruición. Pronto continué la inspección de mi prisión, y con arduo tesón, llegué por fin al fragmento de estameña. Hasta el instante en que caí, había contado cincuenta y dos pasos y al retomar la marcha, conté cuarenta y ocho más. Había en total cien pasos; contabilizando dos pasos por metro, presumí que la mazmorra tendría cincuenta metros de perímetro. Había encontrado, no obstante, muchos recodos en el muro y por ello no podía imaginar la forma del sótano -no podía por menos que pensar que estaba en un sótano.

No tenía demasiada fe -ninguna ciertamente- en estas inspecciones; pero una indefinida curiosidad me incitó a continuar con ellas. Al separarme del muro, resolví atravesar el área del recinto. Al principio lo hice con extrema cautela, ya que el suelo, aunque aparentemente de un material firme, era traicionero por el cieno que lo cubría. Terminé, no obstante, por armarme de valor y pisé con firmeza, tratando de atravesarlo siguiendo una línea lo más recta posible. Había avanzado unos diez o doce pasos de esta forma, cuando los restos de la orilla rasgada de la camisa se enredaron entre mis piernas y me hicieron caer de bruces.

En la confusión que acompañó mi caída no advertí de inmediato una asombrosa circunstancia, que sin embargo, tras algunos segundos y mientras aún yacía boca abajo, atrajo mi atención: mi barbilla se apoyaba en el suelo de la prisión, pero mis labios, y el resto de la cabeza, aunque aparentemente a una elevación inferior de la barbilla, no tocaban nada. Al mismo tiempo, noté mi frente bañada en un vaho frío y húmedo y percibí un peculiar olor de hongos podridos. Alargué el brazo, y me estremecí al comprobar que había caído en el mismísimo borde de un foso circular cuya extensión, naturalmente, no tenía modo de determinar en ese momento. Buscando a tientas la masonería en el borde inferior del margen logré desprender un pequeño fragmento y lo dejé caer en el abismo. Durante largos segundos escuché los ecos producidos en su descenso al estrellarse contra los laterales del pozo; finalmente, el sonido de un zambullida plomiza, seguido de ecos

estrepitosos. En ese momento percibí un sonido parecido al de una fugaz apertura del cerrojo de una puerta elevada, a la vez que relampagueó un tenue destello a través de la oscuridad, que tan repentinamente como apareció se extinguió.

Vi entonces con claridad la suerte que me había sido asignada y me felicité por el oportuno accidente que de ello me había librado. Un paso más antes de caer, y el mundo ya nunca hubiera sabido de mí. La muerte recién burlada pertenecía a la clase de relatos que yo hubiera considerado frívolos y fabulosos en las historias relacionadas con la Inquisición. Las víctimas de su tiranía tenían la opción de una muerte con las más crueles agonías físicas o bien otra con los más terribles sufrimientos morales. A mí me habían reservado la segunda. Debido al prolongado sufrimiento, mis nervios se habían trastornado, hasta el punto de temblar con el mero sonido de mi voz, convirtiéndome en todos los aspectos en el candidato perfecto para la clase de tortura que me aguardaba.

Presa de un temblor generalizado, retrocedí a tientas hacia el muro resolviendo perecer allí antes que sufrir el terror de los pozos, que mi imaginación veía ahora multiplicados y repartidos en distintos lugares de la mazmorra. En otras condiciones mentales, podría haber tenido el valor necesario para poner fin en ese momento a toda mi desgracia saltando a uno de los abismos; pero en aquellos momentos era el mayor de los cobardes. Y en tal tesitura no podía olvidar lo leído sobre estos pozos -la extinción repentina de la vida nunca formó parte de sus más horribles maquinaciones.

La agitación de mi espíritu me mantuvo despierto durante largas horas, pero al fin me sumí de nuevo en un profundo sueño. Al despertar encontré a mi lado, como antes, una hogaza y un jarro de agua. Una ardiente sed me consumía, y vacié el recipiente de un trago. Debía de contener alguna droga ya que, apenas hube bebido, me amodorré irresistiblemente. Me venció un pesado sueño, un sueño como el de la muerte. Cuánto duró, naturalmente no lo sé; pero cuando abrí de nuevo los ojos los objetos que me rodeaban eran ya visibles. Un vivo brillo sulfuroso, cuyo origen no pude al principio determinar, me permitió vislumbrar el tamaño y aspecto de la prisión.

Respecto al primero me había engañado por completo. El perímetro total de sus muros no excedía los veinticinco metros. Durante unos minutos este hecho me creó todo un mundo de vanas preocupaciones; vanas en verdad, pues poca importancia podría tener, bajo las terribles circunstancias en que me hallaba, las dimensiones de mi mazmorra. Con todo mi espíritu iba adquiriendo un disparatado interés por cualquier bagatela, y ocupé mi tiempo en esfuerzos por explicarme el error cometido en la medición. La solución brilló por fin ante mis ojos: en la primera tentativa había contado cincuenta y dos pasos, hasta el instante en que caí. Debía encontrarme entonces a un paso o dos del fragmento de estameña; de hecho, casi había completado el perímetro del sótano. Luego me dormí y, al despertar, seguramente volví sobre mis pasos, deduciendo de este modo un perímetro casi doble de lo que realmente era. Mi confusión mental me impidió advertir que había iniciado la inspección con el muro a mi izquierda y la había concluido con éste a mi derecha.

Estaba engañado también respecto a la forma del recinto. Tanteando mientras caminaba había encontrado muchos recodos, por lo que deduje un espacio de notable irregularidad; ¡cuán poderoso es el efecto de la oscuridad absoluta sobre alguien recién despierto de un letargo o sueño! Los recodos no eran sino unas cuantas depresiones, o nichos poco marcados a intervalos irregulares. La forma de la prisión era más bien cuadrada. Lo que yo había tomado por masonería me pareció entonces hierro, o algún otro metal, en enormes planchas, cuyas juntas o uniones ocasionaban las depresiones. Toda la superficie de este recinto metálico estaba cubierta con toscos dibujos de toda clase de horribles y repulsivos instrumentos a los que la sensual superstición de los monjes diera pábulo. Figuras de demonios con muecas y gestos amenazadores, formas de esqueleto y otras imágenes ciertamente aterradoras se sucedían interminablemente desfigurando los muros. Observé que las siluetas de estas monstruosidades eran suficientemente inequívocas, pero los colores parecían desteñidos y borrosos como por efecto de una atmósfera húmeda. A continuación

reparé en el suelo, también de piedra. En el centro abría sus fauces el pozo circular del cual yo había escapado, el único en la mazmorra.

Todo esto lo veía confuso y con gran esfuerzo puesto que mi situación había cambiado notablemente durante el sueño. Ahora yacía sobre mi espalda, tumbado sobre una especie de armazón de madera, al que estaba firmemente atado mediante una larga correa semejante a un cinto, que cruzaba en numerosas circunvoluciones todo mi cuerpo dejándome únicamente libre la cabeza, y el brazo izquierdo de forma que podía, a fuerza de mucho empeño, procurarme los alimentos de un recipiente de barro que se hallaba a mi lado, en el suelo. Observé con horror, que el jarro había desaparecido. Digo "con horror" porque me consumía una sed intolerable: estimularla parecía ser la intención de mis perseguidores, ya que el contenido del recipiente era una carne muy sazónada.

Levanté la vista e inspeccioné el techo de mi prisión. Estaba a unos treinta o cuarenta metros por encima de mi cabeza y construido de modo muy similar al de los muros laterales. En uno de sus artesones una figura muy singular atrajo poderosamente mi atención: era una pintura del Tiempo tal y como normalmente se representa excepto que en lugar de una guadaña, sostenía lo que a primera vista identifiqué como la imagen pintada de un fabuloso péndulo, similar al de los relojes de pared antiguos. Había, no obstante, algo en la apariencia de este artefacto que me indujo a un examen más atento. Mientras le dirigía la mirada (estaba situado sobre mí) presentí que se movía. Un instante después mi presentimiento se confirmó. Era un barrido breve, y naturalmente lento. Lo miré durante algunos minutos con más admiración que temor. Cansado al fin de seguir su monótono movimiento, dirigí mis ojos sobre los demás objetos de la celda.

Una sensación de movimiento atrajo mi atención y al mirar al suelo, vi varias ratas enormes. Habían salido del pozo, a la derecha de mi campo de visión, pero aún mientras miraba, seguían llegando apresuradamente y en tropel, con ojos voraces, atraídas por el olor de la carne. A partir de entonces concentré todo mi esfuerzo y atención en ahuyentarlas. Puede que transcurriera media hora,

quizá una (no me encontraba en condiciones de calcular con exactitud el paso del tiempo), antes de que dirigiera de nuevo mi mirada hacia el techo. Lo que vi entonces me produjo confusión y asombro. El barrido del péndulo había incrementado su recorrido a cerca de un metro y como consecuencia natural, su velocidad había aumentado notablemente. Pero no fue eso lo que me alarmó, sino constatar que había *descendido* perceptiblemente. Entonces pude ver -huelga explicar con qué horror- que su extremidad inferior estaba formada por una media luna de reluciente acero, de alrededor de treinta centímetros de longitud y las puntas y el borde inferior evidentemente tan afilados como los de una cuchilla. Como una cuchilla también, parecía pesado y duro, rematado desde el borde en una estructura superior sólida y ancha, sujeta por una gran barra de latón. Todo el conjunto *silbaba* en su balanceo.

Ya no podía dudar sobre el ingenio que los monjes habían preparado para mi tortura. El descubrimiento del pozo había llegado a oídos de los agentes inquisitoriales - *el pozo*, cuyos horrores habían sido destinados a un hereje tan osado como yo - *el pozo*, típico del infierno y considerado por las malas lenguas como la Última Thule de todos los castigos.² Había evitado la caída a este pozo por el más casual de los accidentes y supe que la sorpresa, o el progresivo acorralamiento hacia el tormento, formaban parte importante del grotesco ritual de la muerte en las mazmorras. Había evitado la caída y, no formando parte del diabólico plan arrojarme al abismo, no quedaba otra alternativa: una destrucción diferente y más benigna me aguardaba. ¡Más benigna! En mi agonía esboqué media sonrisa mientras meditaba sobre el uso de tal término.

¡Cómo duele hablar de las largas, interminables horas de horror peor que mortal durante las que contaba y contaba las impetuosas oscilaciones del acero! ¡Pulgada tras pulgada, línea tras línea, con un descenso únicamente apreciable a intervalos que

² Peithman (1986) explica en su edición anotada de los relatos de Edgar A. Poe, que Thule era el punto más al norte conocido por los antiguos romanos. Su etimología no es clara, pero puede que viniera del gótico "Tiule", significando "la tierra más remota" y relacionado con "telos" (en griego "fin"). Poe menciona la expresión también en el poema "Dream-Land", donde debe pronunciarse "Thuly", común en siglos anteriores.

parecían eternos, descendía, descendía, descendía! Pasaron los días probablemente muchos, antes de que oscilara tan próximo como para sentir el aire revuelto con su acre hálito. El olor del cortante acero me penetraba hasta la médula. Recé, cansé al cielo con mis plegarias por un descenso más veloz. Me volví loco de frenesí, y luché por ponerme al alcance de la aterradora cimitarra. Luego me calmé súbitamente, y yací sonriendo a la muerte deslumbradora, como un niño con zapatos nuevos.

Hubo otro intervalo de insensibilidad completa, breve, ya que al recuperar la consciencia no se había producido descenso alguno perceptible del péndulo. Pero éste podría haber sido retardado, puesto que sabía de la existencia de demonios que pudieron haber advertido mi desfallecimiento y frenarían la oscilación a su gusto. Al recobrar la consciencia, también me sentí extenuado, enfermo y exánime, como por larga inanición. Incluso en la agonía de aquel momento, la humana naturaleza imploraba alimento. Con un doloroso esfuerzo alargué el brazo izquierdo tanto como permitieron mis ataduras y me apoderé del exiguo resto que me habían dejado las ratas. Al primer bocado afluyó a mi mente una impetuosa y balbuciente sensación de felicidad, de esperanza. Pero, ¿qué motivo tenía yo para la esperanza? Era como un pensamiento incipiente -el hombre tiene muchos que nunca se completan. Sentí que éste era de felicidad, de esperanza; pero también sentí que se había extinguido durante su formación. En vano luché por concretarlo, por retenerlo. El prolongado sufrimiento casi había aniquilado los poderes normales de mi mente. Ahora era sólo un imbécil, un idiota.

La oscilación del péndulo era perpendicular a la longitud de mi cuerpo. Comprobé que el recorrido de la media luna estaba calculado para cruzar la región del corazón. Raería la estameña de mi camisa, retornaría y repetiría la operación una, otra vez y otra. A pesar del barrido gigantesco (unos diez metros o más) y del siseante vigor de su descenso, suficiente para quebrar estos mismísimos muros de hierro, sólo el desgarró de mi camisa sería, no obstante, todo lo que durante varios minutos produciría. Y en este pensamiento me detuve. No osé avanzar más en esta reflexión. Me explayé en ella con meticulosa obstinación, como si al hacerlo,

podría detener así el descenso del acero. Me dispuse a meditar sobre el sonido de la media luna al rasgar el tejido, sobre la sensación peculiar y conmovedora que la fricción del vestido produce en los sentidos. Reflexioné sobre estas frivolidades hasta erizárseme el cabello.

Descendía, descendía constante, ininterrumpidamente. Me sobrevino un frenético placer al contrastar su velocidad de caída con la lateral. Derecha, izquierda, en todas direcciones, con el chirrido de un alma en pena. Hacia mi corazón, con el paso firme y seguro del tigre. Reí y grité alternativamente, dependiendo del predominio de uno u otro pensamiento.

Abajo, abajo sin tregua. Oscilaba a menos de diez centímetros de mi pecho. Luché con violencia, con furia por liberar todo el brazo izquierdo, a la sazón sólo libre desde el codo. Pude hacer llegar la mano, desde el recipiente a mi lado, a la boca, con gran esfuerzo, pero no más. Si pudiera cortar las sujeciones del codo, agarraría el péndulo y lo detendría. El mismo resultado hubiera obtenido si intentara detener un alud.

¡Abajo, sin pausa, sin tregua! ¡abajo! Jadeaba y luchaba en cada oscilación. Me encogía convulsivamente a cada barrido. Mis ojos seguían su balanceo hacia los lados o hacia arriba con la impaciencia de la desesperación más inefable y aunque la muerte habría sido un descanso, se cerraban espasmódicamente en el descenso. ¡Qué indescriptible espanto! Cada músculo de mi cuerpo se estremecía al pensar qué ligero fallo de la maquinaria precipitaría el filo de aquel hacha reluciente contra mi pecho. Era la *esperanza* lo que hacía que me temblaran los nervios, que mi cuerpo se contrajera. Era la *esperanza*, la esperanza que triunfa sobre el tormento, que susurra en los oídos de los condenados a muerte incluso en las mazmorras de la Inquisición.

Calculé que con unas diez o doce vibraciones más el acero rozaría ya mi camisa y, tras esta observación, repentinamente mi espíritu se embargó de toda la fría y sosegada calma de la desesperación. Por primera vez durante muchas horas -o acaso días, *pensé*. Se me ocurrió entonces, que la correa o cinto que me envolvía, era *única*: no me sujetaba ninguna otra cuerda. El primer

golpe de la media luna, similar a una cuchilla, sobre cualquier porción de la cuerda la desprendería de forma tal que podría librarme de ella con la ayuda de mi brazo izquierdo. Pero ¡qué aterradora, en ese caso, la proximidad del acero! El resultado de la más ligera lucha, ¡qué fatal! No era probable, además, que los validos del verdugo no hubieran previsto y calculado esta posibilidad. ¿Era posible que la cuerda cruzara mi pecho en la trayectoria del péndulo? Aterrorizado al descubrir frustrada mi fútil y, al parecer, última esperanza, levanté la cabeza hasta que logré verme con nitidez el pecho. El cinto rodeaba mis miembros y tronco por "casi" todas las direcciones -*excepto el curso de la destructora media luna*.

Apenas había dejado caer mi cabeza hacia su posición original, cuando brilló en mi mente lo que no puedo por menos que describir como la mitad no formada de esa idea de liberación a la que he aludido previamente, y a la sazón no más que una bruma en mi cerebro; me llevé un bocado a mis labios ardientes. El pensamiento ya completo era real, débil, apenas sensato, apenas definido, pero al fin completo. Decidí con la desbordante energía de la desesperación proceder al instante a su ejecución.

Durante muchas horas la proximidad inmediata del bajo armazón sobre el que yacía había estado literalmente plagado de ratas, ratas fieras, atrevidas, voraces; sus enrojecidos ojos despedían fuego, como si aguardaran la inmovilidad total para hacer de mí su presa. "¿A qué comida se habrían acostumbrado en el pozo?"

A pesar de todos mis esfuerzos por impedírselo, habían devorado todo el contenido del recipiente excepto un pequeño resto. Yo había incurrido en un periódico vaivén o movimiento de la mano sobre éste, hasta que finalmente la inconsciente uniformidad del movimiento lo privó de todo su efecto. En su voracidad, las alimañas a menudo clavaban sus afilados colmillos en mis dedos. Con los restos de las viandas aceitosas y condimentadas que quedaban restregué la atadura hasta donde pude alcanzar; entonces, alzando la mano del suelo, yací sin aliento, inmóvil.

Al principio, los famélicos animales quedaron sorprendidos por el cambio, la ausencia del movimiento. Aterrorizados, muchos buscaron el pozo, pero sólo durante un instante: no había contado en

vano con su voracidad. Al observar que permanecía inmóvil, una o dos de las más audaces brincaron sobre el armazón y olisquearon el cinto. Esto pareció ser la señal para una desbandada general. Desde el pozo llegaban presurosas tropas nuevas. Se aferraron a las maderas, las cubrieron por completo, saltaron a cientos sobre mi cuerpo. El medido movimiento del péndulo no las distrajo en absoluto. Evitando sus barridos, sólo se ocupaban de las correas impregnadas. Presionaban, pululaban sobre mi cuerpo en montones cada vez mayores. Resbalaban por mi cuello; sus fríos morros buscaban mi boca; sentía asfixia bajo su gran presión; una inefable repugnancia sin parangón en este mundo invadía mi ánimo y congelaba mi corazón con un frío pesado y húmedo. Un minuto más, y sentí que la lucha terminaría. Claramente noté aflojarse las cuerdas. Sabía que en más de un lugar debían estar ya cercenadas. Con algo más que humana resolución permanecí *inmóvil*.

No había errado en mis cálculos, ni lo había soportado en vano. Por fin sentí que era *libre*. El cinto colgaba hecho trizas. Pero el golpe del péndulo aún amenazaba mi pecho. Había partido la estameña de mi camisa. Había cortado el lienzo. Dos veces más osciló, y una aguda sensación de dolor atravesó cada uno de mis nervios. Pero el momento de escapar había llegado. Con un movimiento de mi mano mis liberadores huyeron tumultuosamente. Con otro resuelto movimiento, de encogimiento juicioso, lateral y pausado, me deshice del abrazo de las cuerdas y caí fuera del alcance de la cimitarra. Por el momento, al menos, *era libre*.

¡Libre! -¡En las garras de la Inquisición! Apenas había dejado mi lecho de madera y horror y ya pisaba al suelo de piedra de la prisión, cuando el movimiento de la máquina infernal cesó y observé cómo se alzaba, como guiada por alguna fuerza invisible, a través del techo. Esta fue una lección que aprendí con furiosa desesperación: todos y cada uno de mis movimientos era indudablemente observado. ¡Libre! Apenas escapaba de la muerte en una forma de agonía, era conducido hacia algo peor que la muerte en otra. Con este pensamiento dirigí nerviosamente mis ojos alrededor, recorriendo los muros de hierro que me aprisionaban. Algo inusual, cierto cambio que al principio no pude apreciar

claramente, había tenido obvio lugar en la estancia. Durante muchos minutos de abstracción distraída y temblorosa me enfrasqué vanamente en conjeturas inconexas. Durante ese tiempo fui consciente, por primera vez, del origen de la luz sulfurosa que iluminaba la celda: procedía de una fisura, de alrededor de un centímetro de anchura, que se extendía enteramente alrededor de la prisión en la base de los muros, los cuales aparecían, estaban, completamente separados del suelo. Traté, aunque naturalmente sin éxito, de ver algo a través de la apertura.

Al levantarme después del intento, el misterio de la alteración en la cámara se deshizo de repente en mi entendimiento. Había observado que, aunque los contornos de las figuras de los muros eran suficientemente inequívocos, los colores parecían borrosos e indefinidos. Éstos habían asumido una brillantez, cada vez mayor muy intensa y sobrecogedora, que confería a los diabólicos dibujos un aspecto que habría estremecido temples incluso más firmes que el mío. Ojos demoníacos, de una vivacidad feroz y aterradora, me miraban, inyectados en fuego allí donde antes ninguno era visible y brillaban con el misterioso lustre de una llama que no podía obligar a mi imaginación a considerar ilusorio.

¡Ilusorio! -¡Sólo con respirar pude sentir el tufo del vapor del hierro candente! Un olor penetrante invadió la prisión. Una profunda sensación de intenso placer se desvelaba por momentos en los ojos que encendían las llamas de mi agonía. Un color carmesí más y más brillante avivaba los horrores pintados de sangre. Me faltaba el aliento y creí ahogarme de ansiedad. No podía haber duda sobre el designio de mis verdugos: ¡oh implacables hombres diabólicos! Retrocedí al centro de la celda apartándome del metal candente. Ofuscado en el pensamiento de la salvaje destrucción que se cernía, la idea de la frescura del pozo acarició mi alma cual bálsamo. Me apresuré hacia su mortal borde. Dirigí la mirada desencajada hacia abajo. El resplandor del techo encendido iluminaba sus más recónditos escondrijos. Y aún así, durante un breve instante, mi espíritu rehusó comprender el significado de aquello que veía. Luchó por penetrar en mi alma y finalmente se extinguió en mi estremecida razón. ¡Si las piedras hablaran! ¡horror! ¡cualquier

horror antes que éste! Con un alarido me aparté aterrado del margen y escondí el rostro entre mis manos, llorando amargamente.

El calor aumentaba rápidamente y de nuevo miré hacia arriba, estremecido como por un ataque de fiebre intermitente. Un segundo cambio se había producido en la celda, ahora obviamente en la forma. Y como al principio, en vano traté de entender lo que ante mis ojos sucedía. Pero no por mucho tiempo. La venganza inquisitorial se había acelerado debido a mi doble huida y no me permitirían más coqueteos con el Señor de los Terrores. La estancia había sido cuadrada, pero observé que dos de sus ángulos metálicos eran ahora agudos y dos, consecuentemente, obtusos. Este aterrador cambio se acentuaba más y más con un sordo retumbar, un tenue quejido. En un instante la estancia se transformó en un espacio romboidal. Pero la transformación no concluyó ahí; yo ni lo esperaba ni lo deseaba. Podría estrechar el muro candente contra mi pecho como prenda de paz eterna. "¡Muerte!", espeté, "¡cualquier muerte excepto el pozo!" ¡Loco! ¿Podía ignorar que lanzarme *al pozo* era el objetivo del hierro incandescente? Incluso así, ¿podría soportar su presión? Pero el rombo se hacía más y más plano, con una rapidez que no me dejaba tiempo para más consideraciones. Su centro, y naturalmente su mayor anchura, llegaban ya casi a la hambrienta sima. Retrocedí, pero el avance de los muros me empujaba implacablemente hacia adelante. Y al fin para mi cuerpo abrasado y retorcido quedaron apenas un par de centímetros del suelo firme de la prisión. No luché más (lo intenté), pero la angustia de mi alma se liberó en un fuerte, prolongado y postrero grito de desesperación. Me sentí tambaleando sobre el borde, cerré los ojos.

Hubo un confuso murmullo, disonante... de voces humanas. Un estruendoso soplido como de mil trompetas. Un violento retumbar ¡como de mil truenos! Los ardientes muros retrocedieron. Un brazo extendido sujetó el mío al caer en el abismo desfallecido. Era el General Lasalle. El ejército francés estaba en Toledo. La Inquisición había caído en manos de sus enemigos.

VI.3 "EL BARRIL DE AMONTILLADO".

Había soportado como pude las innumerables injurias de Fortunato, pero cuando éstas se convirtieron en insultos juré que me vengaría. Uds. que conocen tan bien la naturaleza de mi alma, supondrán, sin embargo, que nunca declararé abiertamente mi propósito. A la larga sería vengado, estaba fuera de toda duda, y la misma resolución con la que lo había planeado excluía la idea de riesgo. No sólo debería castigar, sino también ejecutar el castigo con total impunidad. Un agravio no queda reparado cuando en la retribución está también el castigo del agraviado. Tampoco lo es cuando éste no se identifica como tal ante el autor del agravio.

Debe entenderse que ni de palabra ni de obra había dado a Fortunato motivo para sospechar de mis intenciones. Continué, como era mi costumbre, sonriéndole, sin apercibirse él de que mi sonrisa la provocaba *ahora* la sola idea de su inmolación.

Este Fortunato, aunque en muchos aspectos era un hombre respetado e incluso temido, tenía un punto débil: se jactaba de sus conocimientos enológicos. Pocos italianos poseen el espíritu verdaderamente virtuoso, porque emplean la mayor parte de su entusiasmo en celebrar el momento y la circunstancia, en practicar el engaño en las personas de los millonarios británicos y austríacos. En cuestión de pintura y joyería Fortunato era, como sus compatriotas, un charlatán; pero en materia de vinos viejos su conocimiento era auténtico. A este respecto yo no me distinguía esencialmente de él, puesto que era buen conocedor de las cosechas italianas y las compraba en grandes cantidades siempre que podía.

Estaba oscureciendo cuando encontré a mi amigo una tarde de suma locura durante los días de carnaval. Me saludó con desmedida efusión debido al exceso de alcohol. El hombre llevaba un traje de bufón, muy ajustado, a rayas, y en la cabeza una gorra cónica con cascabeles. Me alegré tanto de verle que pensé que nunca debí haberlo hecho presa de mis bajos instintos.

Exclamé: "Mi querido Fortunato, estoy encantado de verle. ¡Qué bien le encuentro hoy! A propósito, he recibido un barril de un supuesto Amontillado, pero tengo mis dudas".

"¿Cómo?" respondió. "¿Amontillado? ¿Un barril? ¡Imposible! ¡Y en pleno carnaval!"

"Tengo mis dudas", insistí; "pero fui lo bastante insensato como para pagar el precio total del Amontillado sin consultarle a Ud. No sabía dónde encontrarle y temí perder una ganga como ésa".

"¡Amontillado!"

"Tengo mis dudas..."

"¡Amontillado!"

"...Y debo estar seguro".

"¡Amontillado!"

"Puesto que Ud. está ocupado, voy a casa de Luchesi. Si alguien entiende, ese es él. Él me lo confirmará-".

"Luchesi no distingue un Amontillado de un Jerez".

"Y que algunos insensatos consideren mejor sus apreciaciones que las de Ud..."

"Bien, vamos".

"¿Adónde?"

"A sus bodegas".

"No, amigo mío; no seré yo quien me aproveche de su buen carácter. Me parece que tiene una cita. Luchesi..."

"No tengo ninguna cita. Vayamos".

"No, amigo mío. No es sólo la cita, sino el grave resfriado que Ud. padece. Las bodegas son extremadamente húmedas. Rezuman nitro".³

"Vayamos de todas formas. Este resfriado no es nada. ¡Amontillado! Probablemente le habrán embaucado. En cuanto a Luchesi, no distinguiría un Jerez de un Amontillado".

Así hablaba Fortunato cuando me asió del brazo mientras yo me ajustaba una máscara de seda negra. También saqué un *roquelaire* con el que me cubrí, en el momento en el que Fortunato me conducía a toda prisa a mi palacio.

³ Como ya explicamos en el análisis textual y literario, el vocablo "nitro" -si bien no es de uso común en el castellano actual- es el más adecuado, puesto que expresa con la mayor precisión las connotaciones de la palabra "nitre" en inglés. Por otra parte, "salitre" se correspondería más con la palabra "saltpeter" inglesa que, aunque posee puntos de contacto con "nitre", no abarca todo el sentido de ésta.

No había criados en casa; se habían escabullido para festejar esa época del año. Yo les había advertido que no volvería hasta el día siguiente, ordenándoles de forma expresa no abandonar la casa. Esta orden era suficiente, bien lo sabía, para asegurar la inmediata desaparición de todos, sin excepción, en cuanto les diera la espalda.

Tomé dos velas de los candelabros y, dando una a Fortunato, le conduje a través de varias dependencias hasta la bóveda que llevaba a las bodegas. Bajé por una larga escalera de caracol, rogándole que tuviera cuidado durante el descenso. Por fin llegamos al final de la escalera, y nos vimos andando sobre el húmedo suelo de las catacumbas de los Montresor.

El paso de mi amigo era inseguro, y los cascabeles de su gorra tintineaban al caminar.

"¿Y el barril?" me preguntó impaciente.

"Está más allá", repliqué yo. "Fíjese en el brillo de estas telarañas blancas sobre las paredes de la bodega".

Él se volvió hacia mí, y me miró a los ojos a través de dos películas orbitales que dejaban entrever el embotamiento de la embriaguez.

"¿Nitro?" preguntó más tarde.

"Nitro", respondí yo. "¿Cuánto tiempo lleva arrastrando este resfriado?"

"¡Puf! ¡puf! ¡puf! -¡puf! ¡puf! ¡puf!-¡puf! ¡puf! ¡puf!-¡puf! ¡puf! ¡puf!-¡puf! ¡puf! ¡puf!"⁴

A mi pobre amigo le resultó imposible responder durante unos minutos.

"No es nada", dijo al fin.

"Venga", exclamé con decisión, "volvamos; su salud es lo más importante. Es Ud. rico, respetado, admirado, querido; es feliz como yo lo fui una vez. Le echarán de menos. Por mi no se preocupe. Volvamos; caerá enfermo y yo no puedo ser responsable. Además, está Luchesi..."

⁴ Joseph H. Harkey, en *Poe Newsletter*, Vol. 3, p.22, cuenta el número de toses que aparecen a lo largo de los relatos de Poe y llega a la conclusión de que la existencia de tos simple, doble y compuesta (de más de dos toses) es una evidencia de los modelos neoclásicos.

"¡Ya está bien!", me interrumpió; "este resfriado no es nada; no me matará. No moriré de un resfriado".

"Cierto, cierto", le respondí; "y, créame, no tenía intención de alarmarle innecesariamente; pero debe ser Ud. prudente. Un trago de este Medoc nos defenderá contra las humedades".

Diciendo esto agarré del cuello una botella, sacándola de un larga fila que se encontraban sobre el moho del suelo.

"Beba", conminé, presentándole el vino.

Él se la llevó a los labios con una sonrisa maliciosa. Se detuvo y cabeceó con familiaridad, haciendo sonar sus cascabeles.

"Bebo", dijo, "a la salud de los muertos que reposan a nuestro alrededor".

"Y yo para que Ud. disfrute de una larga vida".

De nuevo, me tomó del brazo y continuamos.

"Estas bodegas", dijo, "son enormes".

"La familia de los Montresor", repliqué, "fue grande y numerosa".

"No recuerdo su escudo de armas".

"Un enorme pie humano dorado, en un campo de azur; el pie aplasta una serpiente rampante cuyos colmillos se clavan en el talón".

"¿Y la divisa?"

"*Nemo me impune lacessit*".

"¡Bien!" respondió él.

El vino brillaba en sus ojos y los cascabeles retintineaban. Con el Medoc, mis propias fantasías se avivaron. Habíamos caminado a lo largo de muros de huesos apilados y confundidos con barriles y toneles, hasta penetrar en las profundidades más recónditas de la caverna. Me detuve de nuevo, y esta vez me permití asir a Fortunato por el brazo.

"¡El nitro!", dije: "¿lo ve?, cada vez hay más. Cuelga de las bodegas como el musgo. Estamos por debajo del lecho del río. Las gotas de humedad forman finas hebras de agua entre los huesos. Venga, volvamos ya, es demasiado tarde. Su resfriado".

"No es nada", respondió; "sigamos. Pero antes, otro trago de Medoc".

Me detuve y le alcancé una botella de De Grève. Él vació sus casi dos litros en un instante. Sus ojos desprendían una intensa luminosidad. Riendo, lanzó la botella al aire con un gesto que no entendí.

Le miré sorprendido. Repitió el grotesco movimiento.

"¿No comprende?" dijo él.

"No", respondí yo.

"Entonces no es Ud. de la Hermandad".

"¿Cómo?"

"No es masón".

"Sí, sí", rectifiqué; "sí, sí".

"¿Ud.? ¡Imposible! ¿Masón?"

"Masón", respondí.

"Haga una señal", dijo él.

"Ésta es la señal", repliqué, sacando una paleta de debajo de los pliegues de mi *roquelaire*.

"¡Bromista!", exclamó retrocediendo unos pasos. "En fin, continuemos hacia el Amontillado".

"Sea", dije, volviendo a colocar el utensilio bajo la capa, y de nuevo ofreciéndole mi brazo. Se apoyó pesadamente en él. Retomamos nuestra ruta en busca del Amontillado. Atravesamos una hilera de arcos bajos, continuamos bajando y, descendiendo más aún llegamos a una profunda cripta, en la que el aire viciado producía en nuestras teas un efecto de luminosidad difusa más que de llamas.

En el rincón más alejado de la cripta se abría otra más reducida. Sus paredes aparecían cubiertas de restos humanos, apilados hasta la bóveda superior, a la manera de las grandes catacumbas de París. Tres lados de esta cripta interior conservaban todavía este revestimiento. Los huesos habían caído al suelo, hallándose promiscuamente esparcidos por tierra, formando en un punto un montículo de considerable tamaño. En el interior de la pared descubierta al apartar los huesos, descubrimos todavía otro nicho interior, de algo menos de un metro y medio de profundidad, uno de anchura y algo más de dos de altura. Parecía haber sido construido sin ninguna función aparente, pero ocupaba el intervalo exacto entre dos de los colosales soportes de la techumbre de las

catacumbas, y se apoyaba en uno de los sólidos muros de granito lindantes.

En vano Fortunato, elevando su sombría vela, se esforzaba por curiosear en la profundidad del nicho. La tenue luz no nos permitía examinarla.

"Entre", dije; "aquí está el Amontillado. Y respecto a Luchesi..."

"Es un ignoramus", interrumpió mi amigo, mientras avanzaba inestable hacia el interior del nicho y yo le seguía, pisándole los talones. En un instante había topado con el fondo del nicho y, encontrándose atrapado por la roca, se detuvo estúpidamente desconcertado. Un momento más tarde ya lo había encadenado al granito. En su superficie sobresalían dos grapas de hierro, distantes horizontalmente entre sí unos setenta centímetros. De una de ellas colgaba una cadena corta, de la otra un candado. Una vez rodeada su cintura por la cadena, fue cuestión de segundos asegurar el cierre. Él estaba demasiado aturdido para resistirse. Tras retirar la llave, salí del nicho.

"Pase la mano", dije "por la pared; no podrá dejar de notar el nitro. De hecho está *muy* húmedo. Una vez más le *ruego* que volvamos... ¿No? Entonces no tengo otra opción sino marcharme sin Ud. Pero antes debo ofrecerle cualquier pequeña atención que esté en mi mano".

"¡El Amontillado!", profirió en exabrupto mi amigo, no recuperado aún de su asombro.

"Cierto", repliqué; "El Amontillado".

Mientras pronunciaba estas palabras centré mi atención en la pila de huesos que ya he mencionado. Apartándolos a ambos lados, pronto descubrí gran cantidad de piedra de construcción y mortero. Resueltamente con estos materiales y la ayuda de una paleta comencé a tapiar la entrada del nicho.

No había aún terminado el primer nivel de la mampostería cuando descubrí que la embriaguez de Fortunato había disminuido en gran medida. La primera señal fue un apagado gemido que venía del fondo del nicho. No era el lamento de un hombre ebrio. Después, un largo y obstinado silencio. Coloqué la segunda fila, y la tercera, y la cuarta; y luego oí frenéticas vibraciones de la cadena. Escuché

este sonido con la mayor de las satisfacciones; duró varios minutos, durante los cuales detuve mi tarea y me senté sobre los huesos. Cuando al fin cesó el metálico sonido, volví a empuñar la paleta y completé sin interrupción los niveles quinto, sexto y séptimo. La pared llegaba ahora casi a la altura de mi pecho. De nuevo me detuve y, sosteniendo la vela por encima de la construcción, iluminé con sus débiles rayos la figura que se alojaba dentro.

Una sucesión de alaridos agudos y estridentes que estallaron de repente desde el interior de la garganta de la figura encadenada me hicieron retroceder violentamente. Por un momento vacilé... temblé. Desenvainando mi estoque, comencé a avanzar a tientas por el interior del nicho; pero un repentino pensamiento me reafirmó. Coloqué mi mano sobre la sólida estructura de las catacumbas y me di por satisfecho. Volví a aproximarme al muro. Respondí a los alaridos de aquél que gritaba. Los imité repetidamente, los alenté, los sobrepasé en volumen y en potencia. Y el que gritaba enmudeció.

Ya era medianoche, y mi labor estaba llegando a su fin. Había completado el octavo, el noveno y el décimo nivel. Había finalizado una parte del décimo primero y último; quedaba sólo una piedra para ser encajada y enyesada. Luché con su peso; la coloqué parcialmente en su posición final. Pero entonces llegó desde el interior del nicho una profunda carcajada que me erizó el cabello. Le siguió una voz melancólica que tuve dificultad en reconocer como la del noble Fortunato. La voz decía:

"¡Ja, ja, ja! - ¡je, je, je! Una buena broma, desde luego, una broma excelente. Daremos más de una buena risotada en palacio con todo esto -¡je, je, je! -con un buen vino -¡je, je, je!"

"¡El Amontillado!" dije.

"¡Je, je, je! -¡je, je, je! -sí, el Amontillado. Pero, ¿no estará haciéndose tarde? ¿No nos estarán esperando en palacio, la Señora Fortunato y los demás? Vayámonos".

"Sí", dije, "vayámonos".

"¡Por el amor de Dios, Montresor!"

"Sí", dije, "¡por el amor de Dios!"

Tras estas palabras, en vano esperé una respuesta. Comencé a impacientarme. Llamé en voz alta:

"¡Fortunato!"

Sin respuesta. Llamé otra vez:

"¡Fortunato!"

Sin respuesta de nuevo. Empujé una vela a través de la abertura que quedaba y la dejé caer. Sólo un tintineo de cascabeles por respuesta. Mi corazón enmudeció... por la humedad de las catacumbas. Me apresuré a concluir mi trabajo. Encajé la última piedra en su posición; la enyesé. Amontoné de nuevo el viejo montículo de huesos contra la mampostería reciente. Durante medio siglo ningún mortal los ha perturbado. *¡In pace requiescat!*

**«El trabajo de conocimiento
apunta a una verdad
aproximada, no a una verdad
absoluta». (Tzvetan Todorov
1972: 32)**

CAPÍTULO VII

CONCLUSIONES FINALES.

Cuando nos planteamos en un principio la realización de este trabajo, pensamos en primer lugar en aportar nuestro grano de arena a un tema tan extenso y polémico como es el de la traducción y la traducción literaria en concreto. Al tratarse de un tema tan amplio, después de unos capítulos de contenido general de teoría de la traducción y estudios diversos, decidimos centrarnos en uno de los aspectos concretos de los estudios sobre traducción, a saber, la sección dedicada a los estudios descriptivos y, en menor grado, a los aplicados, aunque sin perder nunca de vista la teoría de la traducción. Al mismo tiempo, también intentamos llevar a cabo un acercamiento interdisciplinar e integrado de las distintas tendencias en los estudios de traducción, tanto lingüísticas como literarias y cognitivas, acercándonos con más precisión al estudio práctico de un tipo de literatura muy específico: la del relato breve de terror. Así pues, nos decidimos por un corpus de estudio relevante, apropiado y significativo, a la vez que atractivo, concretado en el género del relato breve de terror al que nos hemos referido anteriormente. De este modo llegamos a la selección de tres relatos de terror importantes en la literatura contemporánea y fundamentales en la obra de Edgar Allan Poe: "The Masque of the Red Death", "The Pit and the Pendulum" y "The Cask of Amontillado". Al analizar diversas traducciones T2 de un mismo texto T1, y repetir el proceso con varios textos T1, por un lado podemos analizar las semejanzas y diferencias entre los distintos pares bitextuales T1/T2 y entre los distintos T2 entre sí, a la vez que este análisis se complementa y enriquece con textos diversos del mismo autor, época o género, según sea nuestra hipótesis inicial u objetivo final.

No obstante, antes de llevar a cabo el análisis práctico de dichos textos, debíamos lograr definir una metodología, apoyada en unas premisas y criterios fundamentales previos, de tipo teórico; criterios y metodología deberían ser manejables a la vez que aplicables intelectual y psicológicamente y fueron tratados y establecidos ampliamente en el capítulo III. Como parte del análisis literario y antes también de centrarnos en el análisis práctico traductológico consideramos determinar el carácter de los textos seleccionados en nuestro corpus, para lo cual realizamos un

acercamiento progresivo histórico y literario desde la globalidad del género fantástico hasta la sustancia del terror y sus especificaciones textuales en el relato breve de Poe.

En el capítulo V se analizan los textos de partida y llegada alcanzando de este modo unas conclusiones particulares de esta tesis. La cuestión principal se centraba en dilucidar si las sensaciones y/o efectos del relato de partida en la L1 -para los lectores de los T1- son comparables y en tal caso, en qué medida lo son frente a las del lector de los T2 en la L2. Y así, para conocer algo tan abstracto como la sustancia del terror o la sensación experimentada por el lector en los T1, creímos oportuno estudiar la estilística, la estructura de los relatos y el proceso de creación de tales sensaciones. Con este fin, analizamos en profundidad los T1, bajo una premisa inicial: la intuición del sentido en la lectura no varía sensiblemente entre los hablantes de una determinada lengua e incluso -llegados a un nivel de comprensión avanzado- las variaciones en las sensaciones experimentadas por nosotros en comparación con la intuición de los lectores nativos de L1 no son, a grandes rasgos, significativas si bien siempre dejamos abierta la posibilidad del concurso de hablantes nativos en el caso de necesitar alguna opinión contrastada sobre algún punto o momento determinado.

Una vez realizado el análisis de los T1, estábamos ya en condiciones de analizar los T2 y establecer de este modo las semejanzas y diferencias entre cada par de textos T1/T2, asumiendo que los T2 pueden ser considerados de entrada y en todo momento traducciones de los T1. En otras palabras, nuestro propósito no es juzgar o evaluar la calidad de las traducciones, sino más bien explicar las equivalencias y/o inequivalencias que puedan surgir en pares bitextuales y su influencia y relación con las sensaciones producidas en dichos casos. Creemos que el éxito o fracaso de una traducción no se produce sólo en función de las equivalencias e inequivalencias lingüísticas o estilísticas que puedan surgir, sino también y sobre todo de ciertos factores pragmáticos como la adecuación entre la finalidad, el método y el resultado obtenido, por lo que más que de unos parámetros objetivos, dependerá en último caso de la intuición intersubjetiva e interactiva, del sentimiento y

sensación ante el trabajo a su fin, con el contraste de los elementos en cuestión.

Finalmente, recogemos las conclusiones que se desprenden del análisis en particular y de todo el estudio en su conjunto referidas a nuestra pregunta inicial y a otras surgidas durante el proceso. En primer lugar, el terror es un concepto que requiere un estudio literario o lingüístico, pero también debe necesariamente completarse con el estudio de elementos psicológicos, ya que se trata de un hecho de naturaleza psicológica. Una vez tratado, considerando nociones de psicología e incluso fisiológicas y médicas, estamos en condiciones de iniciar un estudio literario del hecho del terror en la historia de la literatura. Por ello deberemos dirigir nuestra máxima atención hacia cuestiones lingüísticas, textuales y literarias.

El terror u horror -algunos autores los distinguen- es un hecho consustancial al hombre y aparece cuando éste descubre su naturaleza mortal y que, como todo en la naturaleza, debe cumplir su ciclo biológico. Pero, además de la muerte, el hombre experimenta miedo o terror en otras muchas situaciones; algunas son universales, otras se restringen a un grupo nacional, cultural o geográfico y otras, a personas aisladas. En este trabajo hemos comprobado que el terror presenta en Poe varias vertientes. Por un lado, la universal atañe a cualquier lector que se sumerja en su literatura; por otro, el lado nacional, se inscribe dentro de unas coordenadas espacio-temporales, y se basa en los "puntos de presión fóbica" y, finalmente, ciertas obsesiones propias del autor se hacen sentir asimismo en los textos.

También hemos podido comprobar que, aunque existan sensaciones de terror comunes a todos los humanos, la forma de producir este terror literario puede diferir en gran medida, debido a factores tales como el anisomorfismo de los sistemas lingüísticos, las estructuras y los puntos de tensión del relato. Por otro lado, los puntos de presión fóbica varían de una comunidad de hablantes a otra y también en el tiempo, y además hemos constatado que las traducciones son siempre distintas, ya que las interpretaciones son también diversas y están siempre sujetas a las tendencias literarias

y poéticas imperantes en cada lugar y cada momento, así como al gusto personal del autor, su visión del mundo y la finalidad textual última que pretenda. Por tanto, consideramos la evaluación de las traducciones como una tarea ardua y difícil, casi utópica, puesto que deberemos considerar no sólo la adecuación de ésta al fin perseguido, sino los factores que rodean todo hecho traductológico, empezando por la época, y continuando con el lugar y las tendencias literarias y no literarias del autor.

Con todo, pensamos firmemente que el análisis descriptivo de cualquier hecho traductológico como el que nos ha ocupado en este trabajo debe partir siempre de consideraciones textuales, es decir, consideraciones que puedan ser constatables de algún modo en el texto. La teoría literaria ayuda, es verdad, pero no podemos hacer depender un análisis supuestamente minucioso y veraz únicamente de hechos no contrastables en el texto y elaborar hipótesis sin fundamento; de la misma forma, tampoco debemos canonizar las estadísticas de tipo lingüístico como único modo de llegar a conclusiones objetivas, ya que este tipo de análisis nunca podrá reemplazar a la interpretación y crítica inherentes a cualquier lectura de un texto. Pensamos que los análisis contrastivos entre T1 y T2 -como el realizado en el presente trabajo- dentro de los estudios de traducción y de la literatura comparada supone un esfuerzo -quizá quimérico o fútil- por comprender los mecanismos producidos en el proceso de producción -aunque no científicamente- de obras literarias y traducciones, a la vez que también nos proporciona modos de comprender cómo las culturas abrazan o rechazan obras o ideas procedentes de culturas diferentes a las suyas, el juicio que les merece la literatura traducida, basándonos en lo único que hoy por hoy tenemos a ciencia cierta, los resultados de las traducciones y el análisis de los textos de partida desde un punto de vista textual, lingüístico y literario.

BIBLIOGRAFÍA

- Aebli, Hans. Denken: Das Ordnen des Tuns. Stuttgart: Klett-Cotta/SVK, 1981.
- Agrait, Gustavo. "Sobre dos cuentos de Edgar Allan Poe". *Cuadernos Hispanoamericanos* 120 (1980): 104-128.
- Alarcos Llorach, Emilio. Estudios de gramática funcional del español. Madrid: Gredos, 1969.
- Alba, Victor (Pedro Pages). "Translation, Modernization, and Related Problems in the Spanish Language", *The World of Translation* 1987: 115-119.
- Alcoba, Daniel. "Escritura y traducción: la forclusión". *Apertura. Cuadernos de psicoanálisis* 1 (1986): 6-8.
- Alpert, Michael. "Translation and the Censor in Spain." *Lebende Sprachen: Zeitschrift für Fremde Sprachen in Wissenschaft und Praxis* 23 (1978): 180-182.
- Alvarez de la Rosa, Antonio. "El escritor es un traductor". *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 5 (1986): 129-133.
- Alvey, John. "Use of Terminology Data Banks in the World Bank". *Der Übersetzer und seine Stellung in der Öffentlichkeit* 1985: 251-253.
- Allen, Harvey. Israfel; the life and times of Edgar Allan Poe. New York: H. Doran Co., 1927, c1926.
- Allen, Michael. *Poe and the British Magazine Tradition*. New York: Oxford U.P., 1969.
- Amos, F.R. Early Theories of Translation. New York: Columbia U.P., 1920.
- Aparicio, Frances Rivera. "Imitación, interpretación y creación: El arte moderno de la traducción en Hispanoamérica." *DAI* 44 (1983): 1806A. Harvard University.

Arnold, Matthew. St. Paul and Protestantism. London: McMillan, 1904.

Arntz, R., y G. Thome (eds). Übersetzungswissenschaft. Ergebnisse und Perspektiven. Festschrift für Wolfram Wilss zum 65. Geburtstag. Tübingen: Narr, 1990.

Auden, W.H. "Introduction", en Edgar A. Poe Selected Prose and Poetry. New York: Reinhart, 1950.

Austin, J. L. How To Do Things With Words. Oxford: Clarendon Press, 1962. (tr. castellano Cómo hacer cosas con palabras, palabras y acciones. Barcelona: Paidós, 1982.)

Bachinger, Katrina. The multi-men genre and Poe's Byrons. Salzburg (Austria): Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg, 1987.

Bally, Charles. Le langage et la vie. Paris: Francke Berne, 1969.

---. Linguistique générale et linguistique française. Paris: Francke Berne, 1965.

Bandy, William Thomas. The influence and reputation of Edgar Allan Poe in Europe. Baltimore: F.T. Cimino Co., 1962.

Barjau, Eustaquio. "García-Yebra, Valentín: teoría y práctica de la traducción". *Filología Moderna* 74-76 (1982): 313-315.

Barthes, Roland. S/Z. Paris: Seuil, 1970.

Bassnet-McGuire, Susan. Translation Studies. New York: Routledge, 1992.

---, y André Lefevere. Translation, History and Culture. New York: Pinter Publr., 1990.

Baudelaire, Charles. Edgar Allan Poe: sa vie et ses ouvrages. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1973.

Baudoin, Patricia Helen. "Double-Crossings: Historical Essays on Translation." DAI 47 (1987): 3752A. The University of Michigan.

Beaugrande, R. de. "Towards a semiotic theory of literary translating". Semiotik und Übersetzen, Wolfram Wilß, ed. Tübingen: Narr, 1980. pp. 23-42.

---, y W. Dressler. Introduction to Textlinguistics. London: Longman, 1981.

Bell, Roger T. Translation and Translating: Theory and Practice. London: Longman, 1991.

Benjamin, Walter. "Die Aufgabe des Übersetzers", Illuminations. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1955.

Bentley, Nancy Ann. "Contrary Dictions: Narrative Technique and Cultural Conflict in Antebellum American Writing (Hawthorne, Melville, Twain, Poe)". DAI 50/82 (1988): 442A. Harvard University.

Benton, Richard P. "The Masque of the Red Death'--The Primary Source", *American Transcendental Quarterly* 1 (First Quarter 1969): 12-13.

---. "Bedlam patterns": love and the idea of madness in Poe's fiction. Baltimore, Md.: Enoch Pratt Free Library, the Edgar Allan Poe Society, and the Library of the University of Baltimore, 1979.

---. "Poe's 'The Cask' and the 'White Webwork Which Gleams'", *Studies in Short Fiction* 28,2 (1991): 183-94.

Benveniste, Emile. Problems in general linguistics. Trans. Mary Elizabeth Meek, Coral Gables, Fla.: University of Miami Press, 1971.

Berkoff, Steven. East Agamemnon; the fall of the house of Usher. London: J. Calder; New York: Riverrun, 1982.

Berkovits, Rochele. "The Effects of Language Proficiency on Memory for Input Language." *Applied Psychology* 5.3 (1984): 209-221.

Bessière, Irene. Le récit fantastique: la poétique de l'incertain. Larousse: Paris, 1974.

Beziers, M. y Maurits Van Overbeke. Le bilinguisme, Essai de définition et guide bibliographique Cahiers de l'Institut des langues vivantes 13, Université de Louvain, Librairie universitaire, 1968.

Biguenet, John, y Rainer Schulte (eds). The Craft of Translation. Chicago: University Chicago Press, 1989.

---. Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida. Chicago: University Chicago Press, 1992.

Birkhead, Edith. The Tale of Terror. New York: E.P. Dutton, 1920.

Bitner, William. Poe: A Biography. Little, Brown, and Co.: Boston, 1962.

Blair, Walter. "Poe's Conception of Incident and Tone in the Tale", *Modern Philology* 41 (May 1944): 239.

Bloom, Clive. Reading Poe, reading Freud: the romantic imagination in crisis. Basingstoke: MacMillan, 1988.

Bloom, Harold. The Tales of Poe. New York: Chelsea House Publishers, 1987.

Bloomfield, Louis. "A Set of Postulates for the Science of Language." *Linguistics* 2 (1926): 153-164.

Bobes Navas, M^a Carmen. La semiología. Barcelona: Síntesis, 1989.

Bonaparte, Marie, Princess. The life and works of Edgar Allan Poe; a psychoanalytic interpretation. London: Imago Publishers Co., 1949.

Boussoulas, Nicolas-Isidore. La Peur et L'Univers dans L'Oeuvre D'Edgar Poe. Paris: Presses Universitaires de France, 1952.

Bozzeto, R. "Le fantastique moderne", en Rolland, Romain, y Jean-Richard Bloch (eds), 1980. pp. 57-64.

---, A. Chareyre-Mejan, y P. y R. Pujade. "Penser le fantastique", en Rolland, Romain, y Jean-Richard Bloch (eds), 1980. pp. 26-31.

Braem, Helmut. "Languages Are Comparable Yet Unique," *The World of Translation* 1987: 131.

Bretzius, Stephen Merrill. *Criticism in Style: Theory as Aesthetic Form* (Shakespeare, Pope, Poe, Marxist). *DAI* 50/82 (1988): 436A. Harvard University.

Brooke-Rose, Christine. "Géneros históricos/Géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov", en *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1988.

Brower, R.A. *On Translation*. New York: Oxford U.P., 1965.

Brown, Christopher. "Poe's 'Masque' and The Portrait of a Lady", *Poe Studies* 14,1 (1981): 6-7.

Brown, P., y G. Yule. *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge U.P., 1983.

Buber, Martin. *Ich und Du*. Berlin: Schocken Verlag, 1936. trad. Walter Kaufmann, *I and Thou*. New York: Scribner, 1970.

Buranelli, Vincent. *Edgar Allan Poe*. Boston: Twayne, c1977.

Burdock, Michael Lawrence. *Grim phantasms: fear in Poe's short fiction*. New York: Garland Publishers, 1992.

Burke, Kenneth. "A Dramatistic View of the Origins of Language". En *Language as Symbolic Action*, 419-79.

---. *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1968, c1958.

---. *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley: University of California Press, 1966.

Burton, Raffel. "The Subjective Element in Translation." *Translation Review* 7 (1981): 22-31.

Butler, C. *Interpretation, Deconstruction, and Ideology*. Oxford: Oxford U.P., 1984.

Butor, Michael. *Histoire extraordinaire: essay on a dream of Baudelaire's*. tr. Richard Howard. London: Cape, 1969.

Cadalso, José. Las Cartas Marruecas. Buenos Aires: Austral, 1952.

Caillois, Roger. Imágenes, imágenes. Barcelona: Edhasa, 1970.

Cambiaire, Celestin Pierre. The influence of Edgar Allan Poe in France. New York: Haskell House, 1970.

Campos, Haroldo de. "De la traducción como creación y como crítica." *Quimera* July-Aug. 1981: 30-37.

Carlson, Eric W. (ed.). Critical essays on Edgar A. Poe. Boston, Mass.: G.K. Hall, c1987.
---. The recognition of Edgar Allan Poe, selected criticism since 1929. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1966.

Cary, Edmond. Les grands traducteurs français. Ginebra: Georg, 1963.

Cassuto, Leonard. "The Coy Reaper: Unmasque-ing the Red Death", *Studies in Short Fiction* 25,3 (1988): 317-320.

Catford, J.C. A Linguistic Theory of Translation. London: Oxford U.P., 1965.

Cervantes Saavedra, Miguel de. Don Quijote de la Mancha. Barcelona: Planeta, 1980.

Clark, H.H., y E.V. Clark. Psychology and Language: An Introduction to Psycholinguistics. New York: H.B. Jovanovitch, 1977.

Clarke, Graham (ed.). Edgar Allan Poe: critical assessments. Mountfield, East Sussex: Helm Information, c1991.

Cleman, John. "Irresistible Impulses: Edgar Allan Poe and the Insanity Defense", *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography* 63,4 (1991): 623-40.

Clifton, Michael. "Down Hecate's Chain: Infernal Inspiration in Three of Poe's Tales", *Nineteenth-Century Literature* 41,2 (1986): 217-227.

- Cluysenaar, A. An Introduction to Literary Stylistics. London: Basford, 1976.
- Conejero, Manuel Angel. La escena, el sueño, la palabra. Apunte Shakespeariano. Valencia: Instituto Shakespeare e Instituto de Cine y Televisión, 1983.
- Crystal, David, y Derek Davy. Investigating English Style. London: Longman, 1969.
- Cuilleanáin, Cornac O. "The Value of Literary Translation in Language Teaching." *Language Across Cultures IRAAL* 1984: 221-234.
- Cunningham, Dale S. "The Interaction of Literary and Technical Translators." *The World of Translation* 1987: 39-49.
- Chamizo Domínguez, Pedro José. "La traducción como problema en Wittgenstein". *Pensamiento. Revista de investigación e información filosófica* 43,170 (1987): 179-196.
- Chiapelli, Fredi. Poe legge Manzoni. Milano: Coliseum, 1987.
- Chomsky, Noam. Aspects of the Theory of Syntax. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1965.
- Chute, B.J. "The Necessity of Translation." *The World of Translation* 1987: 65-73.
- Dameron, J. Lasley. Edgar Allan Poe: a bibliography of criticism, 1827-1967. Charlottesville: University Press of Virginia, 1974.
- Daniels, Guy. "The Lot of the Translator." *The World of Translation* 1987: 167-174.
- Davidson, P.O., y C.G. Costello (eds.). N=1. Experimental Studies of Single Cases. An Enduring Problem in Psychology. New York: van Nostrand, 1969.
- Dayan, Joan. Fables of mind: an inquiry into Poe's fiction. New York: Oxford U.P., 1987.
- Deas, Michael. The portraits and daguerrotypes of Edgar Allan Poe. Charlottesville: University Press of Virginia, 1989.

- Delavenay, Emile. La máquina de traducir. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1961.
- Derridá, Jacques. "Torres de Babel". *Er* 5 (1987): 35-68. También "Des Tours de Babel". En Difference in Translation, editado por Joseph F. Graham, 208-48. Ithaca: Cornell U.P., 1985. Trad. Joseph F. Graham, "Des Tours de Babel". En Graham, 165-207.
- Dodson, C.J. Language Teaching and the Bilingual Method. London: Pitman, 1967.
- Downing, Angela. "Un tipo de relaciones sintagmáticas en inglés". *Filología Moderna* 74-76 (1982): 241-259.
- Doyle, Michael Scott. "Anthony Kerrigan: The Attainment of Excellence in Translation." *Translation Excellence: Assessment, Achievement, Maintenance* 1987: 135-140.
- Eco, Umberto, y Thomas Albert Sebeok. The Sign of three (Il segno dei tre, El signo de los tres): Holmes, Dupin, Peirce. Bloomington: Indiana U. P., 1983.
- Elmer, Jonathan Eugene. Poe and the Mystery of the Crowd: Reading, Affect and the Imagination of Mass Culture (Poe Edgar Allan). DAI 52/04 (1990): 1328A. University of California, Berkeley.
- Englekirk, John Eugene. Edgar Allan Poe in Hispanic Literature. New York: Russell & Russell, 1972.
- Engler, Balz. "Textualization". Literary Pragmatics. Ed. Roger D. Sell. London: Routledge, 1991.
- Enkvist, N.E. "Contrastive Text Linguistics and Translation", en L. Grähs, G. Korlén & B. Malmberg eds. pp. 169-88.
- Erwin, S.M., y C.E. Osgood. "Second Language Learning and Bilingualism", en Psycholinguistics: A Survey of Theory and Research Problems. Ed. C.E. Osgood y T.A. Sebeok. Bloomington, Indiana: Indiana U.P., 1965. pp. 139-45.

Etkind, Efim. Exégèse et traduction. Revue *Études de linguistique appliquée*, oct.-dec. 1973, n 12, Paris: Didier. 126 p.

---. "La stylistique comparée, base de l'art de traduire". *Babel*, vol. XIII, n° 1 (1967): 23-30.

Even-Zohar, Itamar. Papers in Historical Poetics. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1958.

---. "Polysystem Theory", *Poetics Today*, 1-2 (1979): 287-310.

---. "Translation Theory Today. A Call for Transfer Theory", en I. Even-Zohar y G. Toury (eds), 1981a. 1-8.

---, y G. Toury (eds). Theory of Translation and Intercultural Relations. Número especial de *Poetics Today*, 2(4) 1981b.

Fernández-Barrientos Martín, Jorge M. "Estudio contrastivo del campo semántico de la valoración intelectual en inglés y en español". *Estudios de Filología Inglesa* 10,6 (1982): 53-111.

Fiedler, Leslie A. Love and Death in the American Novel. New York: Dell Publishing Company, 1966.

Fischbach, Henry. "The Mutual Challenge of Technical and Literary Translation: Some Highlights", *Der Übersetzer und Ihre Stellung in der Öffentlichkeit* [X Weltkongress der FIT.] Kongreßakte. Wien: Wilhelm Braumüller, 1985. pp. 135-138.

Fish, Stanley E. (ed.). Seventeenth-Century Prose. Modern Essays in Criticism. New York: Oxford U.P., 1982.

Fisher, Benjamin Franklin IV. (ed.) & Edgar Allan Poe Society, Baltimore. Poe at work: seven textual studies. Baltimore: Edgar A. Poe Society, 1978.

Fletcher, Richard M. The stylistic development of Edgar Allan Poe. The Hague: Mouton, 1973.

Forster, Leonard. Aspects of Translation. Studies in Communication 2. London: Secker and Warburg, 1958.

Fowler, R. Linguistic Criticism. Oxford: O.U.P., 1986.

---. Style and Structure in Literature. Oxford: Blackwell, 1975.

Freeman, Donald C., ed. Essays in Modern Stylistics. London: Methuen, 1981.

French, John Calvin. *Poe in foreign langs and tongues; a symposium at the nineteenth annual commemoration of The Edgar Allan Poe Society of Baltimore in Westminster Church*, January 19, 1941. Baltimore: Folcroft Library Editions, 1973.

Freundlieb, D. "Understanding Poe's Tales: A Schema-Theoretic View". *Poetics* 11 (1982): 25-44.

Fromm, Erich. "Sexo y carácter", en La familia. ed. Fromm, Markheimer, Parsons, Península: Barcelona, 1970.

Frye, Northrop. Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology. New York: Harcourt, Brace & World, 1963.

Gale, Robert L. Plots and characters in the fictions and poetry of Edgar Allan Poe. Hamden, Conn.: Archon Books, 1970.

Galle, Roland. "Angstbildung im historischen Wandel von literarischer Erfahrung". *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum* 8 (1981): 43-61.

García-Landa, Mariano. "La 'teorie du sens', teorie de la traduction et base de son enseignement", in Delisle, Jean (ed.) *L'Enseignement de la traduction et de l'interprétation*, Cahiers de traductologie n° 4, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1981.

---. "La teoría de la traducción y la psicología experimental de los procesos de percepción del lenguaje". *Estudios de psicología* 19-20 (1985): 173-193.

García-Yebra, Valentín. "Ideas sobre la traducción y problemas de la traducción literaria." *Equivalences* 12.1 (1981): 1-13.

---. En torno a la traducción. Madrid: Gredos, 1988.

---. "Friedrich Schleiermacher. Sobre los diferentes métodos de traducir". *Filología Moderna* 18(63),2 (1978): 343-392.

---. Teoría y práctica de la traducción. Madrid: Gredos, 1982.

---. "Traducciones bíblicas y traducción literaria." *Arbor* 11,2 (1978): 473-477.

- Gargano, James W. The Masquerade Vision in Poe's Short Stories. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society, 1977.
- . "The Question of Poe's Narrators", Poe: A Collection of Critical Essays, ed. Robert Regan. Englewood Cliffs, NJ.: Prentice Hall, Inc., 1967.
- Garrison, Joseph M., Jr. "The Function of Terror in the Work of Edgar Allan Poe". *American Quarterly* 18 (Summer 1966): 136-150.
- Gauer, Denis. "'The Pit and the Pendulum': Inconscient et intertextualite". *Revue Francaise d'Etudes Americaines* 15,45 (1990): 119-36.
- Genette, Gerard. "Géneros, «tipos», modos", en Teoría de los géneros literarios. Madrid: Arco/Libros, 1988.
- . Narrative Discourse. trans. J. Lewin. Ithaca: Cornell U.P., 1980.
- Gerloff, Pamela. "Identifying the Units of Analysis in Translation: Some Uses of Think-Aloud Protocol Data." *Introspection in Second Language Research* 1987: 135-158.
- Glassgold, Peter. "The Social Responsibility of Literary Translators Today." *Translation Excellence: Assessment, Achievement, Maintenance* 1987: 125-134.
- Goimard, Jacques. "Thématologie du cinema fantastique", en Rolland, Romain, y Jean-Richard Bloch (eds), 1980. pp. 137-147.
- Goldman-Eisler, F. "Psychological mechanisms of speech production as studied through the analysis of simultaneous translation". Language Production, Volume I: Speech and Talk. New York: Academic Press, 1980.
- Gómez de la Serna, Ramón. Edgar Poe, el genio de América. Buenos Aires: Editorial Losada, 1953.
- Graham, Joseph F. "Theory for Translation." Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice. Albany: State University of New York U.P., 1981. pp. 23-30.
- (ed.), Difference in Translation. Ithaca: Cornell U.P., 1985.

Grava, Arnolds. L'aspect metaphysique du mal dans l'oeuvre litteraire de Charles Baudelaire et d'Edgar Allan Poe. Geneve: Slatkine, 1976.

Gravier, M. "Pédagogie de la traduction" in Theory and Practice of Translation. Berne: Verlag Peter Lange, 1978.

Gray, Jeffrey A. The Psychology of Fear and Stress. London: Weidenfeld and Nicolson, 1977.

Gregory, M, y S. Carroll. Language and Situation: Language Varieties and their Social Contexts. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.

Gress, Elsa. "The Art of Translating". *The World of Translation* 1987: 53-63.

Griffith, Clark. "Poe and the Gothic". Papers on Poe, ed. Richard P. Veler. Springfield, Ohio: Chantry Music Press Inc., 1972.

Gubern, Roman. Las raíces del miedo. Madrid: Infimos, 1979.

Guillerm, Luce. "L'Intertextualité démontée: Le discours sur la traduction." *Littérature* Oct. 1984: 54-63.

Halliburton, David. Edgar Allan Poe; a phenomenological view. Princeton: Princeton U.P., 1973.

Halliday, M.A.K. Language as Social Semiotics. London: Arnold, 1978.

Hallie, Philip P. "Horror and the Paradox of Cruelty". The Paradox of Cruelty. Middletown: Wesleyan U.P., 1969.

Harris, Roy. "The Ephemerality of Translation". *TLS* August 28 (1987): 925-33.

Harrison, James A. (ed.) The Complete Works of Edgar Allan Poe. New York: A.M.S. Press Inc., 1965.

Hartmann, Reinhard R.K. "Bilingual Code-Switching and Translation." *Occasional Papers in Linguistics and Language Learning* 7 (1980): 350-45.

---. "Translation Equivalence: A Model of Lexical Approximation and Its Relevance to the Terminological Dictionary." *Der Übersetzer und seine Stellung in der Öffentlichkeit* 1985: 286-290.

---. "Contrastive Textology and Translation", en W. Kühlwein, G. Thome y W. Wilss (eds), 1981a. pp. 201-207.

---. "Contrastive Textology, Applied Linguistics and Translation", en I. Even-Zohar y G. Toury (eds), 1981b. pp. 111-120.

Hatim, B. "A text typological approach to syllabus design in translating". *Incorporated Linguistics*, 23, 3(1984): 146-9.

---, y I. Mason. Discourse and the Translator. New York: Longman, 1990.

Haugen, Einar. The Norwegian Language in America. Bloomington: University of Indiana Press, 1969.

Heartman, Charles Fred. A bibliography of first printings of the writings of Edgar Allan Poe together with a record of first and contemporary later printings of his contributions to annuals, anthologies, periodicals and newspapers issued during his lifetime. Also some spurious Poeana and fakes. Hattiesburg, Miss.: Book Farm, 1943, c1940.

Heller, Terry. The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1987.

Hermans, Theo. "Literary Translation: The Birth of a Concept." *New Comparison: A Journal of General Literary Studies* 1 (1986): 28-42.

---. The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation. New York: St. Martin's, 1985.

Hernández del Castillo, Ana. Keats, Poe, and the shaping of Cortázar's mythopoesis. Amsterdam: J. Benjamins, 1981.

Hirsch, David H. "The Pit and the Apocalypse". *Sewanee Review* 76 (Autumn 1968): 634.

Hjemslev, Louis. Prolégomènes à une théorie du langage. Paris: Minuit, 1968.

Hoffman, Daniel. Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe. New York: Vintage, 1985.

Holmes, James S. "The State of Two Arts: Literary Translation and Translation Studies in the West Today." *Der Übersetzer und seine Stellung in der Öffentlichkeit* 1985: 273-285.

---. Translated: Papers on Literary Translation and Translation Studies. Rodopi B.V. Editions, 1988.

--- (ed.). Nature of Translation: Essays on the Theory & Practice of Literary Translation. (*Approaches to Translation Studies* Ser: No. 1). Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1970.

Hölscher, Anke, and Dorothea Möhle. "Cognitive Plans in Translation." *Introspection in Second Language Research* 1987: 113-134.

Hörmann, H. Psycholinguistics. Berlin: Springer, 1971.

House, J. A Model for Translation Quality Assessment. Tübingen: Narr, 1977.

Howarth, William L. Twentieth century interpretation of Poe's Tales; a collection of critical essays. Englewood Cliffs, NJ.: Prentice Hall, 1971.

Hungerford, Edward. "Poe and the Phrenology". *American Literature* 2 (1929): 209-31.

Hurford, J. R. Heasley. Semantics: A Coursebook. Cambridge: C.U.P., 1983.

Hurtado Albir, Amparo. La notion de fidélité en traduction. Paris: Didier, 1989.

Hutcherson, D.R. "Poe's Reputation in England and America, 1850-1909". *American Literature* 14 (November 1942): 211-233.

Hyneman, Esther F. Edgar Allan Poe: an annotated bibliography of books and articles in English. Boston: E.K. Hall, 1974.

Ingram, John H. Edgar Allan Poe, vida y obra. Buenos Aires: Lautaro, 1944.

Iser, Wolfgang. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore: Johns Hopkins U.P., 1978.

Ivir, Vladimir. "Functionalism in Contrastive Analysis and Translation Studies." *Functionalism in Linguistics* 1987: 471-481.

---. "Formal Correspondence vs. Translation Equivalence Revisited", en I. Even-Zohar y G. Toury (eds), 1981b. pp. 51-9.

---. "Reasons for Semantic Shifts in Translation", en G. Jäger y A. Neubert (eds), 1983. pp. 62-67.

---. "Social Aspects of Translation", en *Studia Romanica e Anglica Zagrabienia* 39(1975): 205-13.

---. "The Communicative Model of Translation in Relation to Contrastive Analysis", en W. Kühlwein, G. Thome y W. Wilss (eds), 1981a. pp. 209-218.

Jackobson, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation." On Translation. Edited by R.A. Brower. New York: Oxford U.P., 1966.

Jacobi, Jolande. Complex/Archetype/ Symbol in the Psychology of C.G. Jung, trans. Ralph Manheim. Princeton: Princeton U.P., 1972.

Jacoby, Jay. "Fortunato's Premature Demise in 'The Cask of Amontillado'", *Poe Studies* 12 (December 1979): 31.

Jerome (Saint). Liber de optime genere interpretandi (Epistula 57). ed. G.J.M. Bartelink. Leiden: Brill, 1980.

Karcsay, Sándor. "Unterschiedungsmerkmale zwischen literarischen und nicht literarischen Übersetzern", *Der Übersetzer und Ihre Stellung in der Öffentlichkeit* [X Weltkongress der FIT.] Kongreßakte. Wien: Wilhelm Braumüller, 1985. pp. 138-140.

Katz, Jerrold, and J. Fodor. "The Structure of Semantic Theory." *Linguistics* 39 (1963): 170-210.

Kelly, George. "Poe's Theory of Beauty", *American Literature* 27 (1956): 521-536.

---. "Poe's Theory of Unity", *Philological Quarterly* 37 (1958): 34-44.

Kelly, L.G. The True Interpreter. A History of Translation Theory and Practice in the West.

Oxford: Blackwell, 1979.

---, comp. "Bibliography of the Translation of Literature." *Comparative Criticism: A Yearbook* 6 (1984): 347-359.

Kennedy, J. Gerald. Poe, death and the life of writing. New Haven: Yale U.P., c1987.

Ketterer, David. The rationale of deception in Poe. Baton Rouge: Louisiana State U.P., c1979.

Kishel, Joseph F. "Poe's 'The Cask of Amontillado'". *Explicator* 41,1 (1982): 30.

Knapp, Bettina L. Edgar Allan Poe. Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1984.

Koller, W. "Zum Gegenstand der Übersetzungswissenschaft", en R. Arntz y G. Thome (eds), 1990. pp. 19-30.

Königs, Frank G. "Zentrale Begriffe aus der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Übersetzen." *Lebende Sprachen: Zeitschrift für Fremde Sprachen in Wissenschaft und Praxis* 29,4 (1984): 153-156.

Kopesecc, Michael F. "Bilingualism and the Assessment of Translation Needs." *Notes on Translation* April 1982: 2-18.

Koskas, Eliane. "Stratégies de traduction liées à l'âge, au contexte et à la modalité d'acquisition de L2." *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata* Sep.-Dec. 1985: 135-141.

Krikham, E. Bruce. "Poe's 'Cask of Amontillado' and John Montresor", *Poe Studies* 20,1 (1987): 23.

---. "Poe's Amontillado, One More Time", *American Notes & Queries* 24,9-10 (1986): 144-145.

Krings, Hans P. "The Use of Introspective Data in Translation." *Introspection in Second Language Research* 1987: 159-176.

Ladmiral, Jean-René. "Les «théorèmes» pour la traduction". *Der Übersetzer und Ihre Stellung in der Öffentlichkeit* [X Weltkongress der FIT.] Kongreßakte. Wien: Wilhelm Braumüller, 1985. pp. 299-303.

---. Traduire: théorèmes pour la traduction. Paris: Bayot, 1979.

Lakoff, George. "On Generative Semantics." *Semantics*. Edited by Danny D. Steinberg and Leon Jacobovits. New York: Cambridge U.P., 1971.

Larson, Mildred. "Establishing Project-Specific Criteria for Acceptability of Translations". *The World of Translation* 1987: 69-76.

Lask, Thomas. "The World of Translation." *The World of Translation* 1987: 75-80.

Latimer, Renate. "Toward Translation." *Germanic Notes* 15.1 (1984): 2-3.

Lawes, Rochie. "The Dimensions of Terror: Mathematical Imagery in 'The Pit and the Pendulum'". *Poe Studies* 16,1 (1983): 5-7.

Lee, A. Robert (ed.). Edgar Allan Poe: the design of order. London: Vision; Totowa, NJ.: Barnes & Noble, 1987.

Leech, Geoffrey. Principles of Pragmatics. London: Longman, 1983.

---. Semántica; tr. Juan Luis Tato G. Espada. Madrid: Alianza, 1977.

---, y M. H. Short. Style in Fiction. A Linguistic introduction to English fictional prose. London: Longman, 1981.

Lefevere, André. "The Art and Science of Translation." *Dispositio* 7 (1982): 19-21.

---. "Translated Literature: Towards an Integrated Theory." *The Bulletin of the Midwest Modern Association* 14,1 (1981d): 66-78.

---. "Translations and Other Ways in Which One Literature Refracts Another." *Symposium* 38,2 (1984): 127-142.

---. "Beyond the Process: Literary Translation in Literature and Literary Theory", en M.G. Rose (ed.), 1981b. pp. 52-59.

---. "Literature, Comparative and Translated". *Babel* 29,2 (1983): 70-75.

---. "Programmatic Second Thoughts on 'Literary' and 'Translation' or *Where Do We Go From Here*", en I. Even-Zohar & G. Toury (eds), 1981a. pp. 39-50.

- . "Teaching Literary Translation: The Possible and the Impossible", en: W. Wilß y G. Thome (eds.), Translation Theory and its Implementation in the Teaching of Translating and Interpreting, Tübingen: Narr, 1984. pp. 90-97.
- . "Theory and Practice - Process and Product". *Modern Poetry in Translation* 41-42 (1981c): 19-27.
- Lennig, Walter. E. A. Poe. (trad. Juan Conesa Sánchez). Barcelona: Salvat, D.L. 1988.
- Levin, Harry. The Power of blackness, Hawthorne, Poe, Melville. New York: Vintage Books, 1958.
- Levine, Stuart. "Masonry, Impunity, and Revolution". *Poe Studies* 17,1 (1984): 22.
- , and Susan Levine. The Short Fiction of Edgar Allan Poe. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1976.
- Levinson, Stephen C. Pragmatics. Cambridge: Cambridge U.P., 1983.
- Levy, Jiri. "Translation as a Decision Process", en *To Honor Roman Jakobson on the Occasion of His Seventieth Birthday*, vol 2. The Hague: Mouton, 1967. pp. 1171-82.
- Levy, Maurice. "Gothique et fantastique", en Rolland, Romain, y Jean-Richard Bloch (eds), 1980. pp. 41-48.
- Lilova, Anna. "The Perfect Translation: Ideal and Reality." *Translation Excellence: Assessment, Achievement, Maintenance* 1987: 9-18.
- Lin, Zhang. "Comments on Translator and Translation." *Waygouyu* June 1987: 60-63.
- Lind, L.R. "On 'Modern' Translation." *Classical and Modern Literature: A Quarterly* 3.2 (1983): 69-74.
- Link, Hannelore. Rezeptionsforschung. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1976.
- Ljudskanov, Alexander. "A propos des Problèmes théoriques de la traduction". *T.A. Informations* 1 (1968): 107-112.

Ljungquist, Kent. The grand and the fair: Poe's landscape aesthetics and pictorial techniques.

Potomac, Md.: Scripta Humanistica, 1984.

Long, David Andrew. "Autorial Politics: Poe and the Conservative Ethos in Antebellum American Culture". DAI 50/12 (1989): 3954A. Stanford University.

Lorenzo, Emilio. "Tecnicismos y traducción". *Telos* 5,1-3 (1986): 90-95.

Lovecraft, H.P. "Edgar Allan Poe", The Supernatural Horror in Literature. New York: B. Abramson, 1945; rpt., New York: Dover, 1973.

Lundquist, James. "The Moral of Averted Descent: The Failure of Sanity in 'The Pit and the Pendulum'". *Poe Newsletter* 2 (April 1969): 26.

Malraux, Clara. "Translation and Complicity." *The World of Translation* 1987: 195-201.

Malloy, Jeanne M. "Apocalyptic Imagery and the Fragmentation of the Psyche: 'The Pit and the Pendulum'". *Nineteenth-Century Literature* 46,1 (1991): 82-95.

Marcellesi, Jean Baptiste. Introducción a la sociolingüística; tr. del fr. Catlina, M^a Victoria. Madrid: Gredos, 1979.

Marcos Marin, Francisco. "La terminología en la traducción por ordenador". *Telos* 16,12-2 (1988, 1989): 125-136.

---, A. Moreno Sandoval, y F. Sánchez León. "Proyecto Europa en el marco de la investigación sobre traducción por ordenador". *Telos* 16,12-2 (1988, 1989): 90-99.

Margot, Jean Claude. Traducir sin traicionar; tr. Godoy López, Rufino - Mateos Alvarez, Juan. Madrid: Cristianidad, 1987.

Marks, Jeannette Augustus. Genius and disaster; studies in drugs and genius. Port Washington, N.Y.: Kennikat Press, 1968.

Martinet, André. Eléments de linguistique générale. Paris: Colin, 1970.

Matamoro, Blas. "Discurso interrumpido sobre Walter Benjamin". *Cuadernos Hispanoamericanos* 429 (1986): 23-48.

May, Charles E. Edgar A. Poe: a study of the short fiction. Boston: Twayne Publishers, 1991.

McShane, Frank. "The Teaching of Translation." *The World of Translation* 1987: 231-239.

Melby, Alan. "The Mentions of Equivalence in Translation". *Meta* 35,1 (1990): 207-213.

Miguez, José A. "En torno a la traducción." *Arbor* 118 (1984): 95-99.

Miller, John Carl. Building Poe Biography. Baton Rouge: Louisiana State U.P., c1977.

Moldenhauer, Joseph J. "Murder as a Fine Art: Basic Connections Between Poe's Aesthetics, Psychology, and Moral Vision". *PMLA* 83 (1968): 284-297.

Molino, Jean. "Le fantastique entre l'oral et l'écrit", en Rolland, Romain, y Jean-Richard Bloch (eds), 1980a. pp. 32-40.

---. "Trois modèles d'analyse du fantastique", en Rolland, Romain, y Jean-Richard Bloch (eds), 1980b. pp. 12-25.

Moreno Fernández, Francisco. Sociolingüística en Estados Unidos (1975-1985). Lib. Agora: Barcelona, 1988.

Mosso, A. El miedo; tr. D.J. Madrid Moreno. Madrid: Boletín de Obras Públicas, 1892.

Mounin, Georges. Les belles infidèles. Paris: Cahiers du Sud, 1955.

---. Les problèmes théoriques de la traduction. Paris: Galimard, 1963. pp. 362. (Versión española de Segundo AlvarezPérez, La lingüística del siglo XX. Madrid: Gredos, 1976.)

---. Teoria e Storia della Traduzione. Torino: Einaudi, 1965.

Muller, John P., y William J. Richardson. The Purloined Poe: Lacan, Derridá, & psychoanalytic reading. Baltimore, Md.: Hopkins U.P., 1988.

- Munteanu, Romul. "Translation, Mediation, Necessity." *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires: Revue Trimestrielle de Critique, d'Esthétique et d'Histoire Littéraires* 3 (1986): 31-37.
- Nagao, Makoto, y Jun-ichi Tsujii. "Machine Translation". *Der Übersetzer und seine Stellung in der Öffentlichkeit* 1985: 233-246. También "La traducción automática". *Mundo Científico* 4,33(2) (1984): 120-132.
- Neubert, A. "Translation across Languages or across Cultures?" *Language across Cultures. IRAAL* 1984: iii.
- . Text and Translation. Leipzig: Verlag Enzyklopädie, 1985.
- . "Text-bound Translation Teaching", en W. Wilß y G. Thome (eds.), Translation Theory and its Implementation in the Teaching of Translating and Interpreting. Tübingen: Narr, 1984. pp. 61-70.
- . "Translatorische Relativität", en M. Snell-Hornby (ed.), Übersetzungswissenschaft-Eine Neueorientierung. 1986. pp. 85-105.
- Neumann, Erich. The Great Mother: An Analysis of the Archetype, trad. Ralph Manheim. Bollinger Series XLVII, 1955.
- Newmark, Peter. "Tracking and Translating 'Unfindable' Words and Phrases: A First Essay." *Multilingua* 3.2 (1984): 98-100.
- . A Textbook of Translation. London: Prentice Hall, 1988.
- . "Communicative and Semantic Translation". *Babel* XXIII,4 (1977): 163-180.
- Nida, Eugene A. "A Functional Approach to Problems of Translating." *Waiyu Jiaoxue Yu Yanjiu* Sept. 1986: 25-31.
- . "Approaches to Translating in the Western World." *Waiyu Jiaoxue Yu Yanjiu* June 1984: 9-15.
- . "Translating Means Translating Meaning: A Sociosemiotic Approach to Translating." *Der Übersetzer und seine Stellung in der Öffentlichkeit* 1985: 119-125.
- . "A Framework for the Analysis and Evaluation of Theories of Translation", in R.W. Brislin (ed.), Translation: Applications and Research. pp. 47-91.
- . "Rhetoric and Translating", en R. Antz y G. thome (eds), 1990. pp. 121-128.
- . Towards a Science of Translating. Leiden: Brill, 1964.
- , y C. R. Taber. The Theory & Practice of Translation. American Bible Society, 1974.

Nossack, Hans Erich. "Übersetzen und übersetzen werden", en Joseph F. Graham (ed.), Difference in Translation. Ithaca: Cornell U.P., 1985. pp. 208-30.

Odin, Jaishree. "Suggestiveness--Poe's writings from the perspective of Indian rasa theory". *Comparative Literature Studies* 23 (1986): 297-309.

Ohmann, Richard. "Generative Grammars and the Concept of Literary Style." Readings in Applied Transformational Grammar. New York: Holt, 1970.

---. "Literature as Sentences." Readings in Applied Transformational Grammar. New York: Holt, 1970.

Olcina Aya, Emilio. "Sobre Baudelaire y Poe. Nota Introductoria", en Charles Baudelaire Edgar Allan Poe. Barcelona: Fontamara, D.L., 1979.

Olivares, Carmen. "El género en español y en inglés: dimensiones del análisis contrastivo". *Filología Moderna* 68-70 (1980): 125-137.

Oliver, Lawrence J., Jr. "Kinesthetic Imagery and Helplessness in Three Poe Tales. *Studies in Short Fiction* 20,2-3 (1983): 73-77.

Oser, Ewald. "Unity in Diversity." *Der Übersetzer und seine Stellung in der Öffentlichkeit* 1985: 131-134.

Pahl, Dennis. Architects of the abyss: the indeterminate fictions of Poe, Hawthorne, and Melville. Columbia: University of Missouri Press, 1989.

Paoli, Roberto. "Traducciones literarias." *Arbor* 124 (1986): 21-29.

Payne, Robert. "On the Impossibility of Translation." *The World of Translation* 1987: 361-365.

Paz, Octavio. Traducción, Literatura y Literalidad. Barcelona: Tusquets, 1971.

Peer, W. van. Stylistics and Psychology: Investigations of Foregrounding. London: Croom Helm, 1986.

Peithman, Stephen Edward. "The Pervasive 'I': Narrative Point of View in Poe's Tales".

Diss. University of California Davis, 1974.

--- (ed). The Annotated Tales of Edgar A. Poe. New York: Avenel Books, 1986.

Penzoldt, P. The Supernatural in fiction. Londres: Peter Nevill, 1952.

Pérez, Janet. "Post-Franco Castilian and Vernacular Literatures." *Denver Quarterly* 17.3 (1982): 3-22.

Pergnier, Maurice. "Théorie linguistique et théorie de la traduction." *Meta: Journal des Traducteurs/Translator's Journal* 26.3 (1981): 255-262.

---. Les fondements sociolinguistiques de la traduction. Paris: Honoré Champion, 1980.

Perucho, Juan. "Introducción", en Edgar A. Poe Cuentos. Barcelona: Planeta, 1987.

Pinchuck, I. Scientific and Technical Translation. London: André Deutsch, 1977.

Poe, Edgar Allan. Cuentos de lo grotesco y lo arabesco. (prol. de Juan Bautista Torrelló, trad. R. Lasso de la Vega). Madrid: Gráficas Espejo, 1946.

---. Cuentos de locura y terror. (pres. y trad. de Mauro Armiño). Madrid: Jucar, 1982.

---. Cuentos. (intro. de Juan Perucho; cronol. y bibliog. de Doireann MacDermott; trad. de Julio Gómez de la Serna). Barcelona: Planeta, 1987.

---. Cuentos. (trad. Julio Gómez de la Serna y Ricardo Dessau). Madrid: Hispamérica, 1987.

---. Cuentos/1. (trad. Julio Cortázar). Madrid: Alianza Editorial, 1990.

---. Cuentos/2. (trad. Julio Cortázar). Madrid: Alianza Editorial, 1991.

---. Historias extraordinarias. (prol. de Charles Baudelaire; trad. de E.L. Verneuil). Madrid: Akal, D.L. 1987.

---. Historias extraordinarias. (trad. de Francisco Faure). Madrid: Ramos, 1955.

---. Historias extraordinarias. (trad. de Jaime Piñeiro). Barcelona: Bruguera, 1979.

---. Historias extraordinarias. (trad., selec. y prol. de Diego Navarro). Barcelona: Plaza & Janés, 1988.

---. Historias extraordinarias. (vers. Carlos Urrits). Barcelona: Sima Ediciones, 1968.

---. La carta robada / Edgar Allan Poe. (selecc. y pro. de Jorge Luis Borges, trad. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, José Luis López Muñoz). Madrid: Siruela, 1987.

---. Las narraciones extraordinarias. Madrid: Promoción y Ediciones, 1989.

- . Narraciones extraordinarias completas. (trad. Luis Solano Costa). Barcelona: A.H.R., 1957.
- . Narraciones extraordinarias. (pro. y cronol. de Mauro Armiño; trad. Ricardo Summers, Aníbal Froufe, Francisco Alvarez). Madrid: Edaf, D.L. 1987.
- . Narraciones extraordinarias; tr. Julio Cortázar. Valencia: Círculo de Lectores, 1980.
- . Narraciones; Ensayos; Poemas. (trad. de Ricardo Summers, Aníbal Froufe, Francisco Alvarez). Madrid: Edaf, D.L. 1986.
- . Novelas y cuentos, traducidos directamente del inglés por Carlos Olivera. Precedidos de una noticia escrita en francés por Carlos Baudelaire. Paris: Librería Española de Garnier Hermanos, 1884.
- . Obras selectas. (vers., prol. y notas de Raimundo Bartres). Barcelona: Edic. 29, 1968.
- . The Complete Tales and Poems. London: Penguin, 1982.
- . The unknown Poe: an anthology of fugitive writings by Edgar Allan Poe, with appreciation by Charles Baudelaire, Stephane Mallarmé, Paul Valery, J. K. Huysmans & André Breton. San Francisco, Cal.: City Light Books, 1980.

Pollin, Burton Ralph. "Poe's 'Shadow' as Prelude to 'The Masque of the Red Death'". *Studies in Short Fiction* 6 (Fall 1968): 103-106.

- . Poe, creator of words. Bronxville, N.Y.: N.T. Smith, 1980.

Popovic, A. Dictionary for the Analysis of Literary Translation. Edmonton/Nitra: The University of Alberta, Dpt. of Comparative Literature, 1976.

- . "From J. Levy to Communicational Didactics of Literary Translation", en W. Wilß y G. Thome (eds.), Translation Theory and its Implementation in the Teaching of Translating and Interpreting. Tübingen: Narr, 1984. pp. 98-104.

Pottier, B. Théorie et analyse en linguistique. Paris: Hachette, 1987.

Pribek, Thomas. "The Serpent and the Heel". *Poe Studies* 20,1 (1987): 22-23.

Procházka, Vladimír. "Notes on Translating Technique." A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style. Edited by Paul L. Garvin. Washington D.C.: Georgetown U.P., 1964.

Propp, V. "Les transformations des contes merveilleux", en Tsvetan Todorov Théorie de la littérature. Paris: Seuil, 1965.

Quasha, George. "New Aspects of Translation." *The World of Translation* 1987: 203-222.

Quinn, Patrick Francis. Edgar Allan Poe, a critical biography. New York: D. Appleton-Century Co., 1941.

---. The french face of Edgar Poe. Carbondale, Ill.: Suthern Illinois U.P., 1957.

Rabadán Alvarez, Rosa. Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia translémica inglés-español. León: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1991.

Rabassa, Gregory. "The Ear in Translation". *The World of Translation* 1987: 81-85.

Rabin, C. "The Linguistics of Translation", en A.H. Smith et al. (ed.), 1958. pp. 123-45.

Rachman, Stanley. The Meanings of Fear. Baltimore: Penguin, 1974.

Radó, G. "Outline of a Systematic Translatology". *Babel* 25,4 (1979): 187-196.

Railo, Eino. The Haunted Castle: A Study of The Elements of English Romanticism. New York: E.P. Dutton and Company, 1927.

Redondo Pastor, Teófilo. "La traducción como comunicación". *Telos* 16,12-2 (1988-1989): 79-89.

Reiß, K. "Adäquatheit und Äquivalenz", en W. Wilss y G. Thome (eds), 1984. pp. 80-89.

---. "Das Missverständnis vom 'eigentlichen' Übersetzen", en R. Arntz y G. Thome (eds), 1990. pp. 40-54.

---. "Type, Kind and Individulity of Text: Decision Making in Translation", en I. Even-Zohar y G. Toury (eds), 1981a. pp. 121-131.

---, y J. Vermeer. Grundlegung einer Allgemeinen Translations-theorie. Tübingen: Niemeyer, 1984.

Richards, I.A. "Towards a Theory of Translating." Studies in Chinese Thought. Edited by Arthur F. Wright. Chicago Press, 1953.

Richter, Werner. "Übersetzungskritik: Harte Fakten und sanfte Anregungen." *Lebende Sprachen: Zeitschrift für Fremde Sprachen in Wissenschaft und Praxis* 31.2 (1986): 56-58.

Riffaterre, Michael. "Transposing Presuppositions on the semiotics of Literary Translation", en Rainer Schulte y John Biguenet (eds.), *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. pp. 217-19.

Ríos, Julián (ed). "Traducción / Transcreación." *Quimera* July-Aug. 1981: 30-43.

Robberecht, Paul. "Linguistics and Translation." (*IRAL*) *International Review of Applied Linguistics in Language Teaching* Aug. 1982: 217-227.

Roberts, Roda P. "Context in Translation." *Bulletin de l'ACLA* May 1979: 117-132.

Robertson, John W. *Edgar A. Poe: a study*. San Francisco: Bruce Brough, 1921.

Robinson, Douglas. "Reader's Power, Writer's Power: Barth, Bergonzi, Iser, and the Modern-Postmodern Period Debate". *Criticism* 28,3 (1986): 307-22.

---. *Translator's Turn*. John Hopkins U.P., 1991.

Rogers, Robert. *The Double in Literature*. Detroit: Wayne State U.P., 1970.

Rolland, Romain, y Jean-Richard Bloch (eds). *Les fantastiques*, en *Europe* 611,3. Paris: Europe, 1980.

Rose, Marilyn Gaddis. "Translations Types and Conventions." *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*. Albany: State University of New York P., 1981. pp. 31-40.

---. *Translation Perspectives II: Selected Papers 1984-1985*. Binghamton: Translation Research & Instruction Program. State University of New York at Binghamton, 1985. 113 pp.

--- (ed.). *Translation Spectrum: Essays in Theory & Practice*. State University of New York Press, 1980.

Rosenblat, Maria Luisa. Poe y Cortázar: lo fantástico como nostalgia. Caracas: Monte Avila Editores, 1990.

Ross, Stephen David. "Translation and Similarity." Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice. Albany: State University of New York P., 1981. pp. 8-22.

Rukeyser, Muriel. "The Music of Translation." *The World of Translation* 1987: 187-193.

Sáez Hermosilla, Teodoro. "Pratique et theorie de la traduction." *Anuario de estudios filológicos* 3 (1980): 203-213.

Sagar, B.M. "The Mythology of Translation." *Literary Criticism* 22.2 (1987): 32-42.

Saint-Pierre, Paul. "Texte(s) et traduction." *Langes & Linguistique* 8.2 (1982): 245-271.

---. "Traduction et idéologie: Une première approche." *Langes & Linguistique* 4-5 (1978-79): 65-79.

Saliba, David R. A psychology of fear: the nightmare formula in Edgar Allan Poe. Langham, Md.: University Press of America, c1980.

Santoyo, Julio César. El delito de traducir. León: Universidad de León, 1985/89.

---. Traducción, traducciones, traductores: Ensayo de bibliografía española. León: Universidad de León, 1987b.

--- (ed.) Teoría y crítica de la traducción: Antología. Bellaterra: Publicaciones de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1987a.

Sanz Franco, F. "Traducción entre lenguas, pero no de cultura y si de estilo". *Revista de Bachillerato* 18,4 (1981): 64-68.

Saussure, Ferdinand de. Cours de linguistique générale. Paris: Bayot, 1969.

Schleiermacher, F. "Methoden des Übersetzens", Friedrich Schleiermachers sämtliche Werke, Dritte Abteilung: Zur Philosophie, vol. 2. Berlin: Rainer, 1938. pp. 207-245. ("Sobre los diferentes métodos de traducir", tr. de V. García-Yebra, en *Filología Moderna* 63-64 (1978): 343-392.)

Schmitt, Peter A. "Die 'Eindeutigkeit' von Fachtexten: Bemerkungen zu einer Fiktion", en M. Snell-Hornby (ed.), Übersetzungswissenschaft-Eine Neueorientierung, 1986. pp. 252-282.

Schogt, Henry G. Linguistics, Literary Analysis and Literary Translation. Toronto: University of Toronto Press, 1988.

Schulte, Rainer. "Literary Translation." *Forum Linguisticum* April 1983: 205-210.

---. "Multiple Translations: An Interpretive Perspective". *Translation Review* 28 (1988).

---. "Translation and Reading". *Translation Review* 18 (1985).

Searle, John R. Speech acts: An essay in the philosophy of language. Cambridge: Cambridge U.P., 1969.

Seleskovitch, D., y M. Lederer. Interpreter pour traduire. Paris: Didier, 1984.

Seylaz, Louis. Edgar Allan Poe et les premiers symbolistes français. Geneve: Slatkine Reprints, 1979.

Shadrin, N.L. "Comparative Stilistics and Translation". *Soviet Studies in Literature* 20,4 (1984): 26-36.

Shu, Li-Yann. "Problemática de la traducción". Tesis. Universidad de Valencia, 1986.

Shulman, Robert. "Poe and the Powers of the Mind". *ELH* 37 (1970): 245-262.

Silverman, Kenneth. Edgar Allan Poe: mournful and never-ending remembrance. New York: Harper Collins Publishers, 1991.

--- (ed.). New essays on Poe's major tales. Cambridge (England); New York: Cambridge U.P., 1993.

Sinclair, Andrew. The facts in the case of E. A. Poe. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1980, c1979.

Slick, Richard D. "Poe's 'The Masque of the Red Death'". *Explicator* 47,2 (1989): 24-26.

- Smith, A.H., et al. (ed.). Aspects of Translation. Studies in Communication 2. London: Secker & Wargburg, 1958/66.
- Snell-Hornby, M. Translation Studies: An Integrated Approach. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1988.
- Snyder, William H. "Linguistics and Translation." Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice. Albany: State University of New York P., 1981. pp. 127-134.
- Söll, L. "Traduisibilité et intraduisibilité". *Meta* 16,2 (1986): 25-32.
- Sorensen, Peter J. "William Morgan, Freemasonry, and 'The Cask of Amontillado'". *Poe Studies* 22,2 (1989): 45-47.
- Sorvali, I. "Inforeme - How to Measure Information Content". *Babel* 32,1 (1986): 58-63.
- Spitzer, L. Linguistics and Literary History. Princeton: Princeton U.P., 1948.
- Stanard, Mrs. Mary (Mann Page)(Newton). The dreamer; a romantic rendering of the life-story of Edgar Allan Poe. Richmond, Va.: The Bell book and stationery Co., 1909.
- Steen, Gerard. "Understanding Metaphore in Literature". Literary Pragmatics. Ed. Roger D. Sell. London: Routledge, 1991.
- Steiner, George. After Babel. New York: Oxford U.P., 1975.
- . "On an Exact Art (Again)". *The Kenyon Review* 4,2 (1982): 8-21.
- , Michael Glenney, James Grieve, John Blackwell, and Roy Harris. "On Translation: A Symposium." *Times Literary Supplement* 11 Oct. 1983: 1117-1119.
- Stempel, Wolf-Dieter. "Aspectos genéricos de la recepción", en Teoría de los géneros literarios. Madrid: Arco/Libros, 1988.
- Stevens, Wallace y Javier Marías. "Notas para una ficción suprema". *Poesía* 26 (1986): 71-98.

Stewart, Kate. "The Supreme Madness: Revenge and the Bells in 'The Cask of Amontillado'". *University of Mississippi Studies in English* n.s. 5 (1984-1987): 51-57.

Störig, H.J. Das Problem des Übersetzens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

Straight, H. Stephen. "Knowledge, Purpose and Intuition: Three Dimensions in the Evaluation of Translations". Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice. Albany: State University of New York P., 1981. pp. 41-50.

Summers, Montague. The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel. New York: Russell & Russell, Inc., 1964.

Sutherland, Judith L. The Problematic Fictions of Poe, James and Hawthorne. Columbia: University of Missouri Press, 1984.

Sweet, Charles A., Jr. "Montresor's Underlying Motive: Resampling 'The Cask of Amontillado'". *University of Mississippi Studies in English* n.s. 6 (1988): 273-275.

---. "Retapping Poe's 'Cask of Amontillado'". *Poe Studies* 8 (June 1975): 10.

Symons, Julian. The Tell-Tale Heart: The Life and Works of Edgar A. Poe. London: Faber & Faber, 1978.

Tesnière, Lucien. Eléments de syntaxe structurale. Paris: Klincksieck, 1959.

Thomas, J. "Cross-cultural pragmatic failure". *Applied Linguistics*, 4 (1983): 91-112.

Thompson, G.R. (ed.). The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism. Pullman: Washington State U.P., 1974.

---, y Virgil L. Lokke. Ruined eden of the present: Hawthorne, Melville, Poe: critical essays in honor of Darrell Abel. West Lafayette, Ind.: Purdue U.P., 1981.

Ticknor, Caroline. Poe's Helen. New York: Haskell House Publishers, 1973.

Tirumalesh, K.V. "Creative Translation: A Personal Point of View." *Literary Criticism* 22.2 (1987): 22-31.

Todorov, Tvetan. "El origen de los géneros". Teoría de los géneros literarios. Madrid: Arco/Libros, 1988.

---. Introducción a la literatura fantástica. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

---. "Les limites d'Edgar Poe". Les genres du discours. Paris: Seuil, 1978.

---. The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre, trans., Richard Howard. Cleveland: The Press of Case Western Reserve University, 1973.

Toolan, Michael (ed.). Stylistics of Fiction: Literary Linguistic Approach. London: Routledge, 1990.

Torrelló, Juan Bautista. "Prólogo", en Edgar A. Poe Cuentos de lo grotesco y lo arabesco. Madrid: Gráficas Espejo, 1946.

Toury, Gideon. "A Rationale for Descriptive Translation Studies." *Dispositio* 7 (1982): 23-39.

---. "The Adequate Translation as an Intermediating 'Language': A Stylistic Model for the Comparison of Literary Text and Its Translation." Literature Association, II: Twentieth Century Literatures Originating in Different Cultures and Comparative Literature and Theory of Literature. Stuttgart: Biebr, 1980. 969-974.

---. "The Notion of 'Native Translator' and Translation Teaching", en W. Wilß y G. Thome (eds.), Translation Theory and its Implementation in the Teaching of Translating and Interpreting. Tübingen: Narr, 1984. pp. 105-113.

---. "Translation, literary translation and pseudotranslation". *Comparative Criticism* 6 (1984): 73-85.

Trahan, Elizabeth Welt. "The Arabic Translator in Don Quixote: His Master's Voice and Victim." Translation Perspectives: Selected Papers, 1982-1983. Binghamton, N.Y.: State University of New York at Binghamton, 1984. pp. 71-85.

Trías, Eugenio. Filosofía y Carnaval y otros textos afines. Anagrama: Barcelona, 1984.

Tritt, Michael Lambert. "Plotting Influence: Indebtedness and Innovation in 'The Pit and the Pendulum' and 'The Masque of the Red Death'". DAI 48,2 (1987): 393A.

- Turner, G.W. Stylistics. Middlesex: Penguin Books, 1973.
- Tymm, Marshall B., ed. Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide. New York: R.R. Bowker, 1981.
- Van den Broeck, Raymond. "Second Thoughts on Translation Criticism: A Model of its Analytic Function". *Der Übersetzer und seine Stellung in der Öffentlichkeit* 1985: 54-61.
- Van Hoff, Henri. "Recherche d'un modèle d'analyse en traduction." *Journal de traducteurs* 16 (1971): 83-94.
- Van Peer, Willie. "But What Is Literature: Toward a Descriptive Definition of Literature". Literary Pragmatics. Ed. Roger D. Sell. London: Routledge, 1991.
- Vanderbilt, Kermit. "Art and Nature in 'The Masque of the Red Death'". *Nineteenth-Century Fiction* 22 (1968): 379-389.
- Varma, Devendra P. The Gothic Flame. New York: Russell and Russell, 1966, c1957.
- Varnado, S.L. "The Idea of the Numinous in Gothic Literature", The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism. Pullman: Washington State University, 1974.
- Vaumoron, Jean A. "Two-Level Data Banks for Translators." *Computers and Translation* Oct.-Dec. 1987: 70-75.
- Vax, Louis. "L'art de faire peur". *Critique* 150 y 151, nov. y dic. 1959.
- . "Le fantastique, la raison et l'art". *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger* 2-3 (1961): LXXXVI.
- Vázquez-Ayora, Gerardo. Introducción a la traductología. Washington D.C.: Georgetown U.P., 1977.
- . "On the Notion of an Analytical Unit of Translation". *Babel* 28,2 (1982): 70-81.
- Venuti, Lawrence. "The Translator's Invisibility." *Criticism* 28.2 (1986): 179-212.

- Vermazen, Bruce. "General Beliefs and the Principle of Charity." *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition* July 1982: 111-118.
- Vinay, J.P., y J. Darbelnet. Stylistic comparée du français et de l'anglais; methode de traduction. Paris: Didier, 1976, c1958.
- Vitanza, Victor J. "The Question of Poe's Narrators': Perverseness Considered Once Again". *ATQ* (Spring 1978): 137-49.
- Walker, Ian Malcolm. Edgar Allan Poe: the critical heritage. London; New York: Routledge & K. Paul, 1986.
- Walter, Hilmar. "Zu einigen Gemeinsamkeiten und Unterscheiden von literarischer und nichtliterarischer Übersetzung." *Der Übersetzer und seine Stellung in der Öffentlichkeit* 1985: 43-55.
- Wandruszka, M. "Nos langues: structures instrumentales, structures mentales". *Meta* 16,1-2 (1971): 7-16.
- Warren, Rosanna. The Art of Translation: Voices from the Field. Boston: Northeastern U.P., 1989.
- Watts, Richard J. "Cross-cultural Problems in the Perception of Literature". Literary Pragmatics. Ed. Roger D. Sell. London: Routledge, 1991.
- Weissbort, Daniel J. "Who Would Be a Translator?" *The Bulletin of the Midwest Modern Association* 14.1 (1981): 79-84.
- Wellek, René. A History of Modern Criticism 1750-1950, vol. 6. *American Criticism, 1900-1950*. New Haven: Yale U.P., 1986.
- Werlich, E. A Text Grammar of English. Heidelberg: Quelle und Meyer, 1983.
- Wheat, Patricia H. "The Mask of Indifference in 'The Masque of the Red Death'". *Studies in Short Fiction* (Winter 1982): 51-56.

White, Patrick. "The Cask of Amontillado: A Case for the Defense". *Studies in Short Fiction* 26,4 (1989): 550-55.

Whitman, Sarah Helen Power. Poe's Helens remembers. Charlottesville: University Press of Virginia, 1979.

Wilbur, Richard. Poe: A Collection of Critical Essays, ed. Robert Regan. Englewood Cliffs, NJ.: Prentice-Hall, 1967.

Wilß, Wolfram. "Human and Machine Translation." Translation Perspectives II: Selected Papers, 1984-1985. Binghamton: Translation Research & Instruction Program, State University of New York at Binghamton, 1985a. pp. 28-44.

---. "The Role of the Translator in the Translation Process." Translation Perspectives II: Selected Papers, 1984-1985. Binghamton: Translation Research & Instruction Program, State University of New York at Binghamton, 1985b. pp. 12-27

---. "Theoretische und empirische Aspekte der Übersetzungswissenschaft." *Lebende Sprachen: Zeitschrift für Fremde Sprachen in Wissenschaft und Praxis* 32.4 (1987): 145-150.

---. "Semiotik und Übersetzungswissenschaft", en W. Wilß (ed.), Semiotik und Übersetzen. Tübingen: Narr, 1977.

---. The Science of Translation. Problems and Methods. Tübingen: Gunther Narr Verlag, 1982. (Neue bearbeitete und erweiterte Übersetzung von "Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methode, 1977". Stuttgart: Tübinger Beiträge zur Linguistik. 180 p.).

---. "Theorie und Praxis des Übersetzens", en H. Bühler (ed.), X. Weltkongreß der FIT. Kongreßakte. Wien: Braumüller, 1985c. pp. 315-320.

Williams, Michael J. S. A world of words: language and displacement in the fiction of Edgar Allan Poe. Durham: Duke University Press, 1988.

Winters, Ivor. "Edgar Allan Poe. A Crisis in the History of American Obscurantism". Defense of Reason. London: Swallow Press, 1987.

Wittgenstein, Ludwig. Tractatus logicus-philosophicus. London: Routledge, 1972.

Woodson, Thomas comp. Twentieth century interpretations of the Fall of the House of Usher: a collection of critical essays. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1969.

Wuletich-Brinberg, Sybil. Poe: the rationale of the uncanny. New York: P. Lang, c1988.

Yurkievich, Saul. "Borges/ Cortázar: mondes et modes de la fiction fantastique", en Rolland, Romain, y Jean-Richard Bloch (eds), 1980. pp. 99-106.

Zaroulis, N.L. The Poe papers: a tale of passion. New York: Putnam, c1977.

Zulawsky, Juliusz. "The Place of Translation in Literature." *The World of Translation* 1987: 87-90.

Zurdo, M.T. "Intento de análisis contrastivo de los sintagmas preposicionales de tiempo en español y en alemán". *Filología Moderna* 18,63 (1978): 229-242.

EXTRACTO

Dentro del campo de los estudios de traducción y en relación con la Literatura Norteamericana y la Literatura Comparada, este trabajo se centra en el estudio contrastivo de la traducción, abordada desde una doble perspectiva, descriptiva y aplicada. Y esto porque las preguntas centrales de este trabajo podrían ser las siguientes: ¿Es el terror un concepto universal o un hecho específico de diferentes culturas y épocas? ¿Existe algún modo de analizar los mecanismos por los que se produce el terror en literatura? ¿es traducible la sustancia del terror en literatura? Y si lo es, ¿en qué medida podemos constatarlo?

Para responder a estas cuestiones y a otras que han ido apareciendo en primer lugar se realiza un acercamiento a la teoría de la traducción desde diversos puntos de vista en los capítulos primero y segundo, para llegar en el tercero al diseño de una metodología apropiada para el fin que nos ocupa: el análisis traductológico del terror en los tres relatos cortos, "The Masque of the Red Death", "The Pit and the Pendulum" y "The Cask of Amontillado" de Edgar Allan Poe. La cuarta sección se dedica al análisis del terror como hecho real para el hombre, centrándonos en su manifestación en literatura y más concretamente en el relato breve de terror o *tale* del autor norteamericano.

La parte quinta se dirige al estudio descriptivo práctico de los relatos de Poe, alcanzándose unas conclusiones traductológicas de tipo lingüístico, textual y literario, aunque relacionadas en muchas ocasiones con disciplinas tan dispares como la psicología, la estilística, la pragmática y la semiótica, disciplinas que fueron anteriormente comentadas en los capítulos precedentes. El apartado seis no es sino la aplicación de los resultados obtenidos en los anteriores capítulos mediante una propuesta de traducción propia de los textos de Poe. Por último, el capítulo siete sirve como compilación de los resultados y conclusiones extraídos, con un recuento de la experiencia que ha constituido este trabajo, no sólo en su nivel literario o lingüístico sino también en su relación con otras áreas afines.